


Stadt
Bücherei
Elbing

DIE SCHREINMADONNA

VON

WALTER FRIES

NÜRNBERG 1929

SONDERABDRUCK AUS DEM ANZEIGER
DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS
DOPPELJAHRGANG 1928 UND 1929


BIBLIOTEKA ELBLĄSKA


Stadt
Bücherei
Elbing



DIE SCHREINMADONNA

VON WALTER FRIES

Das Andachtsbild gehört zu den fruchtbarsten Schöpfungen der Plastik des 14. Jahrhunderts. Es ging zum überwiegenden Teile von den Ländern deutschen Stammes aus, die dadurch während wichtiger Jahrzehnte zu Interpreten europäischer Geistigkeit wurden[1]).

Es scheint daß sich hier zwei Gruppen von Bildwerken voneinander scheiden lassen, welche ihren Ursprung in verschiedenen Gebieten mittelalterlicher Religiosität haben, wenngleich sie sich ab und zu berühren und gelegentlich Züge voneinander borgen: das historische und das symbolische Andachtsbild.

Das historische Andachtsbild schart sich in der Hauptsache um die Person Christi: Aus dem epischen Gange seiner Lebensgeschichte werden einzelne Momente von hervorragend lyrischem Gehalt zum Zwecke des andächtigen Verharrens und Sichversenkens herausgehoben. Dabei herrscht der Drang vor, durch Gleichzeitigkeit des Erlebens nach Stunden und Tagen, also durch Hereinziehen der einzelnen Ereignisse seines Lebens in die Gegenwart, die Intensität des Mitfühlens zu steigern, die Geschehnisse aus ihrer zeitlichen und räumlichen Ferne zu erlösen und sie als jetzt und hier gegenwärtig zu empfinden. Die deutschen Mystiker und die Klöster des Dominikanerordens scheinen den Hauptanteil an der Entstehung und Verbreitung dieser Andachtsbilder zu haben[2]).

Die historischen Andachtsbilder des „marianischen" Kreises sind teils jünger, und haben sich zum andern Teil nicht mit der gleichen Kraft verselbständigt und durchgesetzt[2a]).

Dagegen haben alle Andachtsbilder von streng symbolischem Charakter, also jene, welche nicht auf historischen Ereignissen oder Möglichkeiten gegründet sind, sondern sich zu diesen sogar mit der Gegensätzlichkeit des Wunders einstellen und welche die Absicht in sich tragen, die Gedanken in spekulative, theologische Gebiete abirren zu lassen, fast ohne Ausnahme Maria zum Mittelpunkt. —

Das pädagogische Instrument des Mittelalters war das Gleichnis.

Aus der Bibel herübergenommen, fand es vor allem deshalb offene Türen, weil es als subtilstes Werkzeug dem zarten Stoff der in Bildung begriffenen christlichen Mythologie angemessen war. Freilich war der

einsetzenden Phantasie nicht freier Lauf gelassen. Und ließ die Kirche der Predigt und der Lyrik weiteren Spielraum, so war doch stets die darstellende Kunst in engere Schranken gewiesen. Am spätesten befreite sich die monumentale Skulptur, das Andachtsbild, aus ihnen, dann aber — innerhalb des 14. Jahrhunderts — in kurzer Zeit und völlig.

Immer ist wieder der gleiche Verlauf zu finden: das 11., vor allem das 12. Jahrhundert bereitet literarisch den Boden vor und versucht im engeren Wirkungskreis erste bildliche Lösungen. Das 14. Jahrhundert findet die monumentale Form[3]).

Es ist aber, als ob sich das Gleichnis auch dann erst langsam und wie verstohlen einschleichen müßte:

Die Madonna mit dem Apfel entsteht in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch Symbolverschiebung. Aus dem schon vor dem 12. Jahrhundert allgemein angenommenen Reichsapfel der „Himel-cheiserinne“[4]) wird die Frucht, dem Kind zum Spielen dargereicht. Vermenschlichung und gleichzeitig — unmerklich — Anspielung auf die seit dem 13. Jahrhundert verbreitete Antithese: Ave—Eva[5]) beziehungsweise die noch ältere: Maria—Eva[6]).

Etwa gleichzeitig erscheint die Schutzmantelmadonna, die uns später in anderem Zusammenhang beschäftigen soll.

Die Rosenstrauchmadonna, ein seltenes Andachtsbild, wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts geprägt[7]). Das Symbol drängt sich noch nicht auf, entfaltet sich nur für den Wissenden, ja theologisch Gebildeten aus dem Ornament des Rosenstrauchs zum Hinweis auf die verborgenen Beziehungen zwischen virgo und virga[8]).

Ein weiterer Schritt, nach der Jahrhundertmitte: Die Madonna auf dem Löwen[9]). Jetzt ist das Symbol nicht mehr zu übersehen. Aber seine Einfügung als Sockel ist altertümlich. Das uralte Motiv der Grabmäler[10]) verändert seinen ursprünglichen Sinn und erhält neue, bedeutungsreiche Beziehung zu alttestamentlichen Vorbildern (der Löwe als Abbreviatur, als pars pro toto des Thrones Salomo)[11]), zu alttestamentlichen Weissagungen („der Gerechte vertraut wie ein Löwe“, Spr. Sal. 28,1) und zu dem Auferstehungsgleichnis der Tierfabel (der Löwe, der durch Anhauchen seine Jungen zum Leben erweckt)[12]).

Etwa gleichzeitig tritt die Madonna auf dem Mond (und vor der Strahlensonne) in die Großplastik ein (Apokal. 12,1). Die Beziehung zwischen Maria und dem apokalyptischen Weib war schon im 12. Jahrhundert geknüpft worden; vor 1195 (Hortus deliciarum der Herrad von

Landsperg) erfolgte die erste bildliche Gleichsetzung. Die Aufnahme des Motivs unter die Andachtsbilder (erstes bekanntes Bildwerk im Zisterzienserkloster Doberan) war also keine Neuerung, sondern nur Sanktionierung[13]).

Wirklich Unvorhergesehenes erscheint erst gegen Ende des Jahrhunderts mit Formen, die man am liebsten als Symbolverflechtungen bezeichnen möchte. Das Neue ist eine niedagewesene Zuspitzung und Häufung der Sinnbilder. Und wenn auch dann noch, trotz des scholastischen Untertons, lebendige, volkstümliche Andachtsbilder entstehen, so ist das Verdienst allein in der gewaltigen bildnerischen Fähigkeit des Jahrhunderts zu suchen, die sogar ein dogmatisches Gebäude in unbefangene künstlerische Form zu bringen vermochte.

Hieher gehört die Weinstrauchmadonna aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, die in der einen Hand das Christkind, in der anderen den weinstrauchumrankten Kruzifixus trägt. Anfang und Ende der Erdenlaufbahn des Erlösers werden wunderbarerweise in einen Augenblick zusammengedrängt und in die Hände Mariens gegeben[14]). Gehäufter Reichtum an Beziehungen und gleichzeitig geschlossene sinnbildliche Abrundung; eine Steigerung ist kaum mehr zu denken, sie müßte denn mit künstlerischen Konzessionen erkauft sein.

In diese gewagte Sphäre führt die Schreinmadonna, welcher unsere Untersuchung gilt. Die Verschränkung und Ballung nicht nur der attributiven Symbole, sondern ganzer Szenen und Figurengruppen, die Verflechtung mehrerer selbständiger Andachtsbilder in eines, unter Zuhilfenahme des nicht unbedenklichen Mittels, das Bild nach Art eines Flügelaltars zu öffnen, führt an die Grenzen des Darstellbaren überhaupt. Gestehen wir's uns ein: das Andachtsbild hat damit seinen Höhepunkt überschritten. Der Überreichtum an Beziehungen hat die Grenzen desselben gesprengt.

Schon stand aber ein neues Gefäß bereit, um den im Wachsen begriffenen Symbolismus aufzunehmen: der Altarschrein.

I.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet eine Schreinmadonna, welche das Germanische Nationalmuseum 1926 für seine Sammlungen erworben hat. Die Bemühungen, diese Figur zeitlich und örtlich einzuordnen, führten zur Auffindung einer Reihe von ähnlichen Werken und damit zur Möglichkeit, dieselben zu einem neuen Typus des Andachtsbildes zu vereinigen.



Abb. 1. Schreinmadonna, Westpreußen, um 1390.
Nürnberg, Germanisches Museum.
Geschlossener Zustand. (Krone nicht zugehörig)



Abb. 2. Schreinmadonna, Westpreußen, um 1390.
Nürnberg, Germanisches Museum.
Geöffneter Zustand.

Es ist nötig den Abbildungen 1 und 2 einige ergänzende Angaben beizufügen:

Im geschlossenen Zustand unterscheidet sich die Figur nicht von anderen thronenden Madonnenbildern der Zeit; doch fallen einige Besonderheiten auf: Mit Ausnahme der Gesichter, der Haare, der Hände und der Fütterung der Gewänder ist die ganze Gruppe in Gold gefaßt[15]). Das mit Gewand und Mantel bekleidete Kind steht — ein Ausnahmefall — auf dem rechten Knie der Mutter und hält sich — wieder ein seltenes Motiv — mit seiner Rechten an ihrem rechten Zeigefinger fest. Die Linke des Kindes greift aus dem togaartig umgeschlagenen Mantel heraus, der Arm ruht in einem von den Schultern getragenen Faltensack[16]).

Die Figur öffnet sich von der Schlüsselbeinlinie der Maria ab senkrecht bis zur unteren Sockelkante nach Art eines Triptychons. Es erscheint auf dreieckig vorspringendem, vierpaßverziertem Sockel ein Gnadenstuhl[17]). Hinter der Figur Gottvaters verschwindet in flachstem Relief der goldgefaßte Körper der (nun offenbar stehend gedachten) Schutzmantelmadonna. Diese breitet ihre in den Ellenbogen abgewinkelten Arme derart aus, daß die Unterarme auf die Flügel des Triptychons zu liegen kommen. Von den rundplastischen Schultern nimmt das Relief gegen die Ellenbogen zu ab, steigt aber gegen die Hände wieder etwas. Zwischen Daumen und Zeigefinger wird eine plastische Gewandfalte sichtbar. Alles übrige ist der Malerei überlassen: das vergoldete Mantelinnere mit gepunztem Hermelinmuster und die beiden schutzflehenden Gruppen knieender Beter zu beiden Seiten (rechts neun, links elf Personen)[18]).

Die Figur wurde in Amsterdam erworben; dorthin soll sie aus Paris gekommen sein. Weiter zurück ließ sich die Herkunft nicht verfolgen. — Während so die letztvergangenen Schicksale der Madonna keinen Aufschluß über ihre ursprüngliche Heimat geben, erhalten wir durch einen Brief, der sich zufällig im Innern des Bildwerkes versteckt hatte, ziemlich genauen Aufschluß über ihr mutmaßliches Ursprungsland. Der Brief stammt aus dem 18. Jahrhundert und ist polnisch[19]). Sein Inhalt[20]) interessiert nicht, doch kommen einige Ortschaften vor, welche auf die Gegend verweisen, wo die Madonna mindestens noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts gestanden haben muß.

Ein Adam Bialoblocki auf Schloß Roggenhausen (nordöstlich von Graudenz, an der Mündung der Jardega in die Ossa gelegen), der

um 1732 gelebt hat[21]), schreibt an einen Herrn Bolemienski und lädt ihn zu sich zu Gast. Die Bolemienski saßen auf Preußisch-Trzcianie[22]) bei Briesen (Wabrzezno), Westpreußen, Reg.-Bez. Marienwerder, Kulmerland (heute polnisch). Außerdem ist in dem Brief noch der Weiler Zaskocz genannt, der ebenfalls im Bezirke von Briesen liegt.

Die Wahrscheinlichkeit, daß die Figur auch ursprünglich aus einer Kirche Westpreußens, vielleicht des Kulmerlandes, also des Deutsch-Ordens-Gebietes stammt, wird jedoch zur Gewißheit, da nachgewiesen werden kann, daß eine ganze Gruppe des ikonographisch seltenen Typus' der Schreinmadonnen in Beziehung zum Deutschen Orden steht und daß noch heute drei Exemplare dieser Gruppe in Kirchen des ehemaligen Ordensgebietes aufbewahrt werden. Im übrigen Gebiet des Deutschen Reiches wurde hingegen keine autochthone ähnliche Darstellung gefunden.

Wir stellen die ikonographischen und stilistischen Fragen einstweilen zurück, um zuerst einen Überblick über diese Schreinmadonnen der Deutsch-Ordensgruppe und deren Ableitungen zu erhalten. Unmittelbar mit dem Deutsch-Herrn-Orden hängen zusammen die Schreinmadonnen zu Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), zu Elbing (Marienkirche), zu Paris (Cluny-Museum), zu Klonowken, Kreis Preussisch-Stargard, Westpreußen, seit 1919 polnisch, zu Liebschau, Kreis Dirschau, Westpreußen, seit 1919 polnisch, und zu Sejny, Littauen, bei Suwalki (Dominikanerkirche).

Ableitungen von dieser Deutsch-Ordens-Gruppe sind zwei schwedische Schreinmadonnen zu Öfver-Torneå (Västerbotten) und zu Kalmar (Museum; aus der Kirche zu Misterhult stammend).

Die Schreinmadonna der Marienkirche zu Elbing (Abbildung 3 und 4) steht in engster Verwandtschaft zur Figur des Germanischen Nationalmuseums, sowohl ikonographisch, als auch in den Einzelheiten[23]): der hohe Sockel, das auf dem rechten Knie der Mutter stehende Kind mit dem faltigen Mantel, welches sich am rechten Zeigefinger der Mutter festhält, der etwas höher gesetzte rechte Fuß der Maria; ferner die (ursprüngliche) Goldfassung aller Gewänder; endlich die Art der Öffnung, der Gnadenstuhl[24]) und das Schutzmantelbild im Innern. Die Zahl der Schutzflehenden ist gewachsen. Links die Vertreter der geistlichen Stände (22), rechts die der weltlichen (26). Auf dem linken Flügel, vor dem Papst ein Hochmeister des Deutschen Ordens mit einem Ordensritter.

Merkwürdigerweise ist innerhalb der ganzen Überlieferung des Elbinger Dominikanerklosters, zu dem die Marienkirche gehörte, niemals von der Schreinmadonna die Rede. Da die Kirche 1504 „bis in den Grund“ abbrannte, ist es nicht einmal sicher, daß die Madonna ehedem in dieser Kirche stand[25]). 1454 fielen Kloster und Stadt Elbing vom Deut-



Abb. 3. Schreinmadonna
im Hochaltar der Marienkirche zu Elbing.
(geschlossen)

schen Orden ab und unterwarfen sich freiwillig den Polen. Stammt die Madonna aus Elbing, so ist dieses Jahr der terminus ante quem ihrer Entstehung. Wir werden die Datierungsfrage später im Zusammenhang zu erörtern haben.

Beinahe noch näher steht der Schreinmadonna des Germanischen Nationalmuseums eine solche im Cluny-Museum zu Paris[26]) (Ab-

bildung 5 und 6), die neben genauer Übereinstimmung im Gegenständlichen auch alle jene Einzelzüge zeigt, welche die Madonnen von Nürnberg und Elbing verbinden (Vergoldung[27]), Organisation des Gefälts bis in Kleinigkeiten hinein, die Stellung der Füße bei Maria, beim Kinde der Faltenbausch, in dem der linke Arm ruht und das Umklammern des

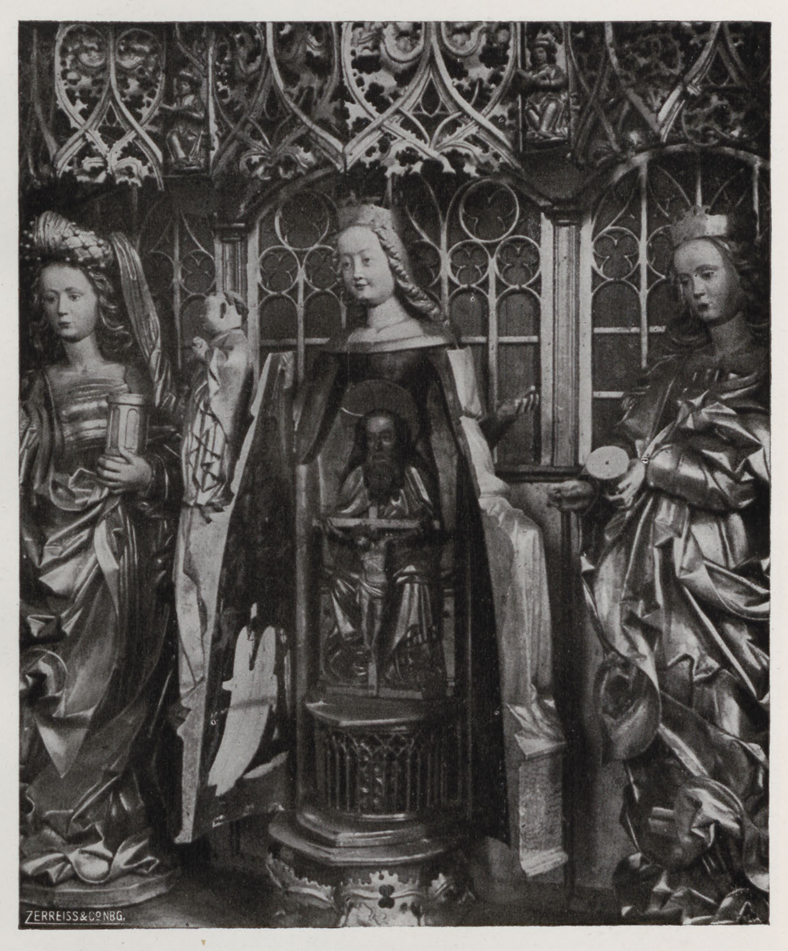


Abb. 4. Schreinmadonna im Hochaltar der Marienkirche zu Elbing. (geöffnet)

Zeigefingers der Mutter). Der linke Arm der Maria, mit dem Apfel in der Hand ist angestückt, aber keine spätere Ergänzung; denn er entspricht durchaus dem der Elbinger Figur. Und im gleichen Sinne hätte man sich auch den fehlenden Arm des Nürnberger Schreinbildes zu denken.

Gleich weitgehende Übereinstimmung herrscht auch im Innern. Der Sockel unter dem Gnadenstuhl entspricht der Elbinger Fassung[28]). Unter



Abb. 5. Schreinmadonna,
Westpreußen, gegen 1400. Paris, Cluny-Museum
(geschlossen)



Abb. 6. Schreinmadonna,
Westpreußen, gegen 1400. Paris, Cluny-Museum
(geöffnet)

den Schutzbefohlenen des rechten Flügels kniet ein Deutsch-Ordens-Ritter mit grauem Haar und Bart.

Nur in ihren geringen Ausmaßen (Höhe 45 cm) unterscheidet sich diese Madonna von den Exemplaren in Nürnberg und Elbing. Sie kann also kein Andachtsbild einer Kirche gewesen sein, sondern höchstens ein



Abb. 7. Schreinmadonna
in der Kirche von Klonowken, um 1400
(geschlossen)

solches für eine Kapelle; vielleicht war sie aber auch bestimmt auf Reisen oder Kriegszüge mitgenommen zu werden[28a]).

1890 für das Cluny-Museum erworben, konnte leider ihre Herkunft nicht mehr ermittelt werden. Der Katalog des Museums nimmt sie für eine französische Arbeit, was nunmehr durch ihre Beziehungen zum Deutschen Orden widerlegt werden kann. Sie gäbe sich als deutsches

Werk zu erkennen, auch wenn nicht der Ordensritter ihre Herkunft aus Westpreußen bezeugte.

Das zweite der an Ort und Stelle gebliebenen Exemplare aus der Gruppe der Deutsch-Ordens-Schreinmadonnen befindet sich in Klonowken (seit 1919 polnisch), ehemals Kreis Preußisch-Stargard, Westpr.[29])



Abb. 8. Schreinmadonna
in der Kirche von Klonowken, um 1400
(geöffnet)

(Abb. 7 u. 8). Die Ähnlichkeit mit allen bisher besprochenen Werken geht aus den Abbildungen zur Genüge hervor. Ihre zierlichen Größenverhältnisse (Höhe 46 cm) verbinden diese Madonna am nächsten mit der des Cluny-Museums. Unterschiede bestehen, bei geschlossenen Flügeln, nur in der Haltung der rechten Hand des Kindes, die segnend erhoben ist[30]). Im Innern erinnert das Maßwerk des Sockels unter dem Gnaden-





stuhl an die Lösung in Elbing und in Paris. Die äußerste Gestalt der Schutzflehenden auf dem rechten Flügel ist wieder ein Deutsch-Ordens-Ritter. Auf jeder Seite knieen sieben Personen.

Das dritte in Westpreußen verbliebene Werk unserer Gruppe steht in Liebschau (Lübschau) in Polen, ehemals Westpreußen, Kreis Dir-



Abb. 9. Schreinmadonna
in der Kirche zu Liebschau, Anf. d. 15. Jhrh.
(geschlossen)

schau, in der Dorfkirche, welche der Hl. Dreieinigkeit geweiht war[31]). Eine sehr derbe Übermalung unterschlägt viel von den Schönheiten dieser Figur (Abb. 9 u. 10). Auch sie war ehedem, wie alle westpreußischen Schreinmadonnen, vollkommen in Gold gefaßt. Bei großer Übereinstimmung mit allen anderen Figuren (bis auf kleinste Motive der Faltenlagerung) sind doch einige Unterschiede zu verzeichnen: das Kind hält in der

Rechten eine Frucht, auch hat es keinen Mantel, so daß die Einbettung seines linken Armes in den Faltensack fehlt. Vor allem aber kommt als neues Motiv hinzu, daß statt des prismatischen Sockels die von gotischem Gewölk umschlossene Sichel des zunehmenden Mondes, dessen Gesicht von vorne sichtbar wird, auftritt.



Abb. 10. Schreinmadonna
in der Kirche zu Liebschau, Anf. d. 15. Jhrh.
(geöffnet)

Der Gottvater im Innern hat eine Krone auf dem Haupt. Das Kreuz scheint spätere Ergänzung zu sein. Maria hält die Mantelzipfel nun mit beiden Fäusten, nicht mehr zwischen Daumen und Zeigefinger. Die Malereien auf den Flügeln sind entweder übermalt oder abgelaugt (Höhe der ganzen Figur 87 cm).

Endlich gehört zur Deutsch-Ordens-Gruppe auch die Schreinmadonna

in der Dominikanerkirche zu Sejny bei Suwalki (Littauen)[32]). Im geschlossenen Zustand wird sie von einem Blechmantel mit getriebenen, vergoldeten Blumen verdeckt; doch ist soviel zu sehen, daß das Kind auf dem rechten Knie der Mutter steht und ihren rechten Zeigefinger umklammert. Es scheint, daß sein linker Arm (wie in Nürnberg und Paris) in dem Faltensack ruht. Maria streckt die Linke mit dem Apfel vor (wie in Elbing, Paris und Liebschau). Zu den Exemplaren in Nürnberg und Paris bestehen die engsten ikonographischen und stilistischen Beziehungen. So ist z. B. die Haltung des Kopfes und auch der Fall der Haarflechten bei Maria dem Nürnberger Stück fast gleich.

Die Schutzmantelmadonna im Innern beschirmt unter ihrem rechten Arm zwölf, unter dem linken dreizehn Schutzflehende. Die vorderste Figur auf jeder Seite ist ein Deutsch-Ordens-Ritter. Der Mantel selbst zeigt das typische Hermelinmuster. Auf dreieckig vorspringendem Sockel mit gotischer Arkatur der Gnadenstuhl, dessen Gottvatertypus unmittelbar an die Figuren in Nürnberg und Paris erinnert.

Die Schreinmadonna von Sejny stammt nicht aus Polen, sondern wurde von dem Starosten Georg Grodzinski zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Danzig oder Königsberg für die von ihm 1602 erbaute Dominikanerkirche in Sejny erworben.

Die beschriebenen sechs Schreinmadonnen stehen, wie gezeigt wurde, alle in engster Verbindung mit dem Deutschen Orden: sei es, daß sie noch heute in Kirchen dieses Gebietes aufbewahrt werden (Elbing, Klonowken, Liebschau), sei es, daß ihre Herkunft aus diesem Lande nachzuweisen ist (Nürnberg, Sejny) oder sei es, daß sie sich durch Stifterpersonen in Ordenstracht ausweisen (Elbing, Klonowken, Paris, Sejny).

Genaueste gegenständliche Verwandtschaft mit dieser Deutsch-Ordensgruppe zeigen zwei Schreinmadonnen in Schweden.

Die ältere Madonna der schwedischen Gruppe stammt aus der Kirche zu Misterhult (Sueâland) und befindet sich heute im Museum zu Kalmar (Abb. 11 u. 12)[33]). Sie deckt sich nur in ikonographischer Hinsicht mit den Madonnen in Westpreußen. Stilistisch ist sie eine Übersetzung des Deutsch-Ordens-Typs in die Formen des 15. Jahrhunderts, und zwar in sehr derbe, bäuerliche. Außerdem stören die groben Ergänzungen[34]). Der beste Teil scheinen die Malereien der Flügel zu sein. Ob auf dem rechten Flügel unter den Betern ein Deutsch-Ordensritter kniet, geht aus der Abbildung nicht deutlich genug hervor.

Die zweite der schwedischen Schreinmadonnen birgt die Kirche von Öfver-Torneå (Västerbotten), im äußersten Norden des Landes (Abbildung 13 u. 14)[35]). Die kleine, nur 55 cm hohe Figur steht in engerem Konnex mit der Deutsch-Ordens-Gruppe, als die Madonna von Misterhult. Ihr Format bindet sie an die Werke in Paris und Klonowken, der Mondsockel an die Madonna von Liebschau. Auch das Zufassen des Kindes





Abb. 11: geschlossener Zustand Abb. 12: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
aus Misterhult im Museum zu Kalmar, Schweden.

nach einem Finger der Mutter fehlt nicht[36]). Die Faltengebung deutet auf die Jahre um 1440—1450.

Die beiden schwedischen Schreinmadonnen sind weder ikonographisch noch formal voneinander abhängig; sie weisen vielmehr beide unmittelbar nach Westpreußen. Ob sie aber von dort eingeführt sind oder ob es sich um schwedische Nachbildungen nach Andachtsbildern des Deutsch-Ordensgebietes handelt, könnte nur vor den Originalen entschieden werden.

Die Übersicht über die vorerst erreichbar gewesenen Schreinmadonnen führte zu folgenden Erkenntnissen:

Sämtliche Werke stimmen in den wichtigsten Kennzeichen überein und zwar haben wir ohne Ausnahme sitzende Marienfiguren auf bankartigem, kissenbelegtem Thron vor uns. Jedesmal steht das Kind auf dem



Abb. 13. Schreinmadonna zu Öfver-Torneå, Schweden (geschlossen)

rechten Knie der Mutter und ist bekleidet. Alle öffnen sich in gleicher Weise mit Flügeln und vereinigen im Innern ein Schutzmantelbild mit einem Gnadenstuhl. Gemeinsam ist ihnen die überwiegende Goldfassung und — soweit der Erhaltungszustand darüber Aufschluß gibt — das Motiv des dargereichten Apfels.

Enger schließen sich zusammen die Werke der Deutsch-Ordens-

Gruppe (Nürnberg, Paris, Elbing, Klonowken, Liebschau und Sejny), die sogar in der Faltenorganisation übereinstimmen und demnach als mehr oder weniger unmittelbare Repliken eines Urbildes, vielleicht eines Gnadenbildes anzusehen sind. Die beiden schwedischen Werke sind als Ableitungen zweiten Grades zu betrachten.



Abb. 14. Schreinmadonna zu Öfver-Torneå, Schweden (geöffnet)

Dieses Urbild muß an einer politisch oder kirchlich bevorzugten Stelle des Deutsch-Ordens-Landes gestanden haben.

Daß es uns erhalten sei, ist kaum anzunehmen; denn die älteste der Repliken, die Nürnberger, enthält eine Reihe von altertümlichen Zügen, welche darauf schließen lassen, daß ihr schon ein Vorbild zugrunde gelegen haben muß.

Dies führt auf die zeitliche Festlegung unserer Gruppe.

Leider stehen uns hiezu urkundliche Zeugnisse nicht zur Verfügung. Der Weg, sie nach stilistischen Merkmalen zu datieren, scheint uns aber in diesem Falle ebenfalls versperrt zu sein; denn Andachtsbilder und noch mehr Gnadenbilder, deren Urtypen so gut wie nie erhalten sind, pflegen immer ein zeitliches Doppelgesicht zu zeigen: der Zeitcharakter des Urbildes wird durch den der Replik durchschimmern und wird sich um so weniger mit ihm decken, je größer die Zeitspanne ist, welche zwischen dem ursprünglichen Werk und der einzelnen Wiederholung liegt. In solchen Fällen erweisen sich die äußerlichsten Anhaltspunkte zur Datierung, insbesondere die Merkmale der Mode[37]) als die objektivsten und sichersten. Ein besonders glücklicher Zufall, wenn diese sich mit solch charakteristischen Kennzeichen aussprechen, wie bei den meisten der Schreinmadonnen.

Ein bezeichnendes Motiv der Nürnberger Replik ist der Glockenärmel[38]). Der Madonna im geschlossenen und im geöffneten Zustand sowie den gemalten Betern auf den Flügeln ist jene Ärmelform eigen, die sich am Handgelenk eng anlegt, sich aber nach vorn glocken- oder trichterförmig erweitert und noch die Hälfte des Handrückens bzw. der Handfläche bedeckt. Diese Ärmelform tritt um 1379 auf (Grabower Altar von 1379, nach der Hamburger Chronik 1383 vollendet[39]) und Stuttgarter Weltchronik des Rudolf von Ems, ebenfalls von 1383[40]), wird 1387 allgemein (Wilhelm von Oranse, Wien)[41]) und ist 1388 in Elbing, also im Deutsch-Ordens-Land selbst nachzuweisen (Feldaltar des Thile Dagister von Lorch, Hauskomturs des Ordenshauses zu Elbing)[42]). — Ihr letztes, zur Karikatur entartetes Auftreten bezeichnen etwa die Werthergrabmäler im Cyriaci-Spital zu Nordhausen (Hermann v. W., 1395, Heinrich und Katharina v. W., beide 1397)[43]). Nach dem Jahre 1400 begegnet die Mode nicht mehr.

Eine weitere Leitform der Mode ist der weibliche Hut, den eine der Beterinnen trägt (oberste Reihe des rechten Flügels, Figur rechts außen). Von der Seite gesehen ist seine Krempe mondförmig gebogen und steigt vorne wie ein Horn über der Stirne empor. Der Name dieser Kopfbedeckung war „böhmische Gugel"; sie scheint sich nur wenige Jahre um 1383—1389 gehalten zu haben[44]).

Außerdem ist auf den Flügelmalereien der Madonna die ziemlich kurzlebige Mode der quer über die Brust laufenden Metallgürtel nachzu-

weisen (rechter Flügel, Mittelreihe, zweite Figur von links). Ihr erstes Auftreten fällt um 1387, ihr spätestes Vorkommen um 1397[45]).

Auf diese Weise läßt sich mit ziemlicher Sicherheit errechnen, daß die Nürnberger Schreinmadonna in den Jahren zwischen 1379 und 1397 entstanden ist; und zwar als älteste der auf uns gekommenen Repliken der Deutsch-Ordens-Gruppe.

Nur um ein Geringes jünger sind die kleinen Figuren in Paris und Klonowken; denn sie zeigen noch einige Erinnerungen an diese Mode (Ärmelform der Schutzmantelbilder). Sie werden gegen 1400 entstanden sein.

Die Datierung der Madonna von Liebschau wird durch die fehlenden Flügelgemälde erschwert. Kennzeichen der Zeit zwischen 1379 und 1397 fehlen. Einer zeitlichen Ansetzung vor 1379 widerspricht aber die auffallend hohe Gürtung des Untergewandes der geschlossenen Figur, die vielmehr für das 15. Jahrhundert (von 1410 an) bezeichnend ist[46]).

Endlich ist auch die Elbinger Schreinmadonna in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden, wofür besonders die sehr späte, unten geschlossene Form der Kruselerhaube spricht (zwei Beispiele auf dem linken Flügel).

Und dieser Zeit gehört aus dem gleichen Grunde auch die Madonna von Sejny an.

Noch um eine Stufe komplizierter ist die Zeitsetzung der schwedischen Madonnen, sofern man sie als Werke schwedischer Herkunft nehmen darf. Denn nun tritt zu dem retardierenden Moment der Gnadenbildwiederholung noch das des abgeleiteten Charakters der schwedischen Kunst des 15. Jahrhunderts hinzu. Es liegt auf der Hand, daß dieser doppelten Relativität gegenüber stilistische Merkmale versagen werden. Wir dürfen der Kostümgeschichte auch hier mehr vertrauen, müssen uns allerdings bewußt sein, daß durch die große Entfernung Schwedens von den tonangebenden Mittelpunkten europäischer Mode kleinere zeitliche Divergenzen nicht ausgeschlossen sind. Wenn man all dies berücksichtigt, so darf man für die Madonna von Misterhult (in Kalmar) etwa auf die Jahre 1430—1440, für die von Öfver-Torneå auf die Zeit von 1440 bis 1450 schließen.

Die bisher aufgetauchten Schreinmadonnen der Deutsch-Ordens-Gruppe unter Einschluß der schwedischen Ableger verteilen sich also etwa auf sechzig Jahre (1380—1440). Für das Entstehungsjahr des Urbildes ist damit allerdings noch nicht das letzte Wort gesprochen.

II.

Es handelt sich nun darum, die Schreinmadonna des westpreußischen Typs aus ihrer ikonographischen Isolierung zu lösen. Wir wählen den Weg, zuerst die geschlossene Figur, dann die beiden verflochtenen Themata des geöffneten Bildwerks (Schutzmantelmadonna und Gnadenstuhl) und zuletzt das Schreinmotiv selbst zu untersuchen.

Die thronende Maria als Kultbild, wie sie bei geschlossenen Flügeln erscheint, gehört zu den ältesten Formulierungen des Mittelalters und ist so alt, wie die Marienverehrung selbst. Und zwar ist die Fassung der vorgotischen Zeit diejenige mit dem sitzenden segnenden Kind auf dem Schoß der Mutter. Seit etwa 1300 erscheint das stehende Kind, eine Fassung, die vordem seltenste Ausnahme war; und schon seit 1320—1330 gehört dieser die Vorliebe der Zeit. Nun ist auch schon die Gruppe endgültig dergestalt formuliert, daß die Mutter dem Kind einen Apfel reicht (siehe Seite 6), daß sie auf lehnenlosem Thron sitzt und den Fuß, auf dessen Knie das Kind steht, höher stellt (meist mit schemelartig untergeschobenem symbolischen Tier).

Ikonographisch gehört die Schreinmadonna der westpreußischen Gruppe diesem um 1320—1330 neu auftretenden, aber schon fertig ausgebildeten Typus an. Ob man die Entstehungszeit des hypothetischen Urbildes soweit zurückverlegen darf, müssen stilistische Erwägungen zeigen. Immerhin sei folgendes vorweggenommen: Es bedeutet keinen Widerspruch, daß keine der Schreinmadonnen die Verwerfung der Körperachse aufweist, welche für die sitzenden Marienbilder der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeichnend ist; denn ein Bildwerk, das sich mit Flügeln öffnen läßt, ist an steiles, gerades Sitzen gebunden und schließt jede Achsenverschiebung aus.

Eine für deutsche Werke des 14. Jahrhunderts ungewöhnliche Anordnung bedeutet es, daß das Kind auf dem rechten Knie der Mutter steht. Die sehr seltenen deutschen Parallelen hiezu gehören zumeist dem Anfang des 14. Jahrhunderts an[47]). Häufiger ist das Motiv in der italienischen Malerei des Trecento und des frühen Quattrocento, außerdem — wohl als italienischer Import — in der böhmischen Malerei vor und um 1400. Leider ist die italienische Holzplastik des 14. Jahrhunderts noch nicht genügend zugänglich gemacht; das Motiv würde sich vielleicht von dort ableiten lassen. Eine italienische Quelle ist ja schon deshalb nicht unwahrscheinlich, da der Deutsche Orden noch bis 1309 seinen Hochmeistersitz in Venedig hatte[48]).

Das Motiv des Mondes zu Füßen der Maria (Liebschau und Öfver-Torneå) wurde schon auf Seite 6 gestreift. Es bleibt im 14. Jahrhundert selten und erscheint besonders bei sitzenden Madonnen nie. Wir haben es somit als Bereicherung des 15. Jahrhunderts zu der an sich schon gehäuften Symbolik der Schreinmadonnen zu betrachten. Der ältesten Fassung der westpreußischen Gruppe hat es bestimmt gefehlt.

Der geöffnete Zustand verbindet die beiden Andachtsbilder der Schutzmantelmadonna und des Gnadenstuhls.

Über die Schutzmantelmadonna gibt es eine umfangreiche Literatur, auf die wir verweisen können[49]). Die Resultate derselben sind in Kürze folgende:

Die „Umschrenkung" mit dem Mantel zur Befreiung oder Milderung von verwirkten Strafen war ein altes Recht hochgestellter, namentlich weiblicher Personen. Die Übertragung dieses tief eingewurzelten Rechtes auf göttliche Personen und Heilige scheint sich im späten 12. Jahrhundert vollzogen zu haben, und zwar ausgehend von den Zisterziensern, bei denen die Antiphon „sub tuum praesidium confugimus" seit dieser Zeit nach der Terz des kanonischen Stundengebetes vorgeschrieben war[50]).

Auch die erste Nachricht von einer visionären Erscheinung der Schutzmantelmadonna begegnet — etwa 1220 bis 1230 — bei den Zisterziensern[51]). Bald darauf hören wir von ähnlichen Visionen bei den Dominikanern, die große Verdienste an der Verbreitung des Motivs haben, und im 14. Jahrhundert folgen die Mystikerinnen der Predigerklöster.

In die Kunst fand der Vorwurf erheblich später Eingang; wenigstens wurden bisher Werke, die über das frühe 14. Jahrhundert zurückreichen, nicht bekannt. Siegel von französischen Zisterzienserklöstern, um 1335 entstanden[52]), müssen vorerst als Ausgangspunkt für die spätere ungeheure Verbreitung dieses Motivs in der Kunst gelten.

Es lag in der Natur ihrer Entstehung, daß die Mantelmadonna zuerst als Beschützerin der Zisterziensermönche auftritt. Doch wird der Kreis der Schutzsuchenden schon sehr bald erweitert und um die Mitte des 14. Jahrhunderts kann der Typus als erreicht gelten, dem in der Folge die überwiegende Verehrung gilt: Maria als mater omnium, welche nicht nur Mönchen und Nonnen, sondern den Repräsentanten der ganzen Christenheit Schutz gewährt.

Von der mater omnium gibt es zwei Fassungen. Die eine ordnet die Beter nach dem Geschlecht getrennt zu den beiden Seiten der Maria

an[53]). Die andere, welcher die Zukunft gehörte, ordnet dieselben nach den Ständen der ecclesia militans, so daß zur rechten Hand der Madonna die geistlichen, zur linken die weltlichen Standesvertreter knieen. Die ältesten deutschen Werke dieser Fassung finden sich in Schwäbisch-Gmünd (um 1350) und in Augsburg (zwischen 1356 und 1370)[54]).

Wie verhalten sich dazu die Schutzmantelbilder der westpreußischen Schreinmadonnen?

Das als ältestes erkannte Exemplar des Germanischen Museums hat scheinbar eine ganz willkürliche Anordnung der Schutzflehenden: auf beiden Flügeln weibliche und männliche Beter, auf dem — vom Beschauer — linken Flügel Vertreter beider Stände. Genauere Prüfung ergibt aber, daß nichtsdestoweniger der Typus der mater omnium vorliegt und daß die Ordnung nach geistlichen (linker Flügel) und weltlichen Ständen (rechter Flügel) eingehalten ist, mit einer Ausnahme, deren Begründung im Folgenden gegeben wird:

Die vorderste Beterreihe des rechten Flügels, drei weltliche Personen, welche durch ihre Stellung vor dem Königspaar und durch goldgrundierte Gewänder besonders ausgezeichnet ist, kann (obgleich Wappen fehlen) nur als S t i f t e r r e i h e erklärt werden. Um diese Reihe zweifellos hochgestellter, wohl fürstlicher Personen an solch ausgezeichneter Stelle unterbringen zu können, mußte die Kaiserreihe (Kaiser, Kaiserin und zwei Hofdamen), die sonst stets den ersten Rang des rechten Flügels einnimmt, einen anderen Platz erhalten. Sie bekam den (ikonographisch unrichtigen) Ehrenplatz auf dem linken Flügel vor der Papstreihe und wurde — wie die Stifter — durch goldgrundierte Gewänder hervorgehoben. Denkt man sich also die Stifterreihe entfernt und die Kaiserreihe an ihre Stelle gesetzt, so ist die Anordnung nach Ständen der ecclesia militans gewahrt.

Wir treffen hier auf eine für das 14. Jahrhundert unerhörte Willkür, darin bestehend, daß an einem überlieferten Andachtsbild zu Gunsten persönlicher Interessen gerüttelt wurde. Daß diese Willkür Schuld trug an dem Fehlen jeder erkennbaren Ordnung auf den Flügeln der Madonnen von Paris, Sejny, Elbing, Klonowken und Misterhult, muß notwendig vermutet werden; denn wahrscheinlich haben spätere Zeiten nicht mehr verstanden, daß die Personenverteilung der Nürnberger Schreinfigur eine Ausnahme bildet und so riß bei diesen Repliken eine wahllose Verteilung der Geschlechter und Stände ein. Ja, es konnte sogar vorkommen, daß

bei der Schreinfigur von Klonowken auf dem linken Flügel drei Königinnen auftreten.

Nur die Madonna von Öfver-Torneå hat die Anordnung nach geistlichen und weltlichen Ständen — wahrscheinlich als eine Art Reformakt — wieder angenommen. Diese Replik ist auch die einzige ohne Stifterfiguren.

Auf allen andern Repliken (Paris, Klonowken, Elbing, Sejny und vielleicht auch Kalmar-Misterhult) treten Deutsch-Ordens-Ritter auf. Nicht als Vertreter ihres Standes — sie stünden sonst nicht an bevorzugter Stelle vor Kaiser und Papst — sondern als persönliche Stifter. Der Mantel der Nürnberger Replik aber birgt keinen Deutsch-Ordens-Ritter als Donator, sondern drei vorerst unbekannte Fürstlichkeiten[54a]). (Über einige weitere Schutzmantelmadonnen des Ordenslandes vergl. Anmerkung 100.)

Das Motiv des Gnadenstuhls bietet leider wenig Anhaltspunkte zur Erfassung der ikonographischen Stellung der Schreinmadonnen.

Je näher eine Heilstatsache dem Mittelpunkt des christlichen Lehrsystems steht, desto stabiler und starrer ist ihre bildliche Form. Erhebliche Formwandlungen vollziehen sich nur an der dogmatischen Peripherie.

Für die Dreieinigkeit aber war der Gnadenstuhl die privilegierte Form[55]). An ihr zu rütteln war vermessene Ketzerei, für die keine zu scharfe Strafe hätte gefunden werden können. Nur so ist es zu verstehen, daß der Gnadenstuhl seit seinem ersten Auftreten im 12. Jahrhundert sich bis gegen 1600 so gut wie wandellos erhält.

Daß er in Frankreich entstanden sei, wie Didron[56]) annimmt, ist nicht gesichert; denn er begegnet um 1150 auch anderweitig[57]). Im 13. Jahrhundert ist er jedenfalls schon gemeinsamer europäischer Besitz, tritt aber erst im 14. Jahrhundert in die Großplastik ein. Für den Gnadenstuhl als Andachtsbild kann als klassisches, wenn auch nicht frühstes Beispiel der Türstein des Würzburger Bürgerspitals — um 1350 — gelten[58]).

Über seine früheste Nennung in der Lyrik vergl. S. 55.

Die Verflechtung des Gnadenstuhls mit dem Schutzmantelbild wurde bisher außerhalb der Gruppe der westpreußischen Schreinmadonnen nirgends angetroffen. Wir glauben uns daher berechtigt, dieses seltene

ikonographische Motiv als eine Schöpfung des Deutsch-Ordens-Landes zu betrachten[59]).

Anders verhält es sich mit der offenbar älteren Verbindung zwischen Gnadenstuhl und Schreinmadonna (ohne Schutzmantelbild). Hier scheint, wie im Folgenden gezeigt werden soll, Frankreich vorangegangen zu sein[60]).

Um die Ikonographie des Schreinmotivs selbst erfassen zu können, müssen wir das Beobachtungsgebiet erweitern und neben der Deutsch-Ordens-Gruppe gleichzeitig alle andern vorkommenden Schreinmadonnen-Typen heranziehen. Dabei müssen wir uns einen Überblick über die Heimat, die Entstehungszeit, die Verbreitung und den Zusammenhang der einzelnen Typen zu verschaffen suchen. Erst an Hand einer ikonographischen Stammtafel aller bekannten Denkmäler wird es möglich sein, den geistesgeschichtlichen Quellen dieser seltenen Andachtsbilder näher zu kommen.

Daß die Aufstellung einer solchen möglich wäre, daß also alle derartigen Madonnen unter sich abhängig sind und sich endlich auf eine Art Stammutter zurückführen lassen müßten, ist aus ihrer ungewöhnlichen Konstruktion und der Verbindung mehrerer sonst nur einzeln auftretender Motive abzuleiten[61]). Der Gedanke, ein figürliches plastisches Werk auszuhöhlen, es frontal zu durchschneiden, ihm einen Altar einzubauen, der sich flügelartig auftut, ohne dabei den figürlichen Charakter des Werkes (auch im offenen Zustand) zu verbergen, liegt so sehr vom Normalen, Naheliegenden ab, daß man nicht glauben kann, auch nur zwei Bildschnitzer seien unabhängig voneinander auf diese Idee verfallen. Ja, man darf behaupten: wenn überhaupt ein ikonographisches Thema sich zur Aufstellung einer Stammtafel eignet — und manche Themen drängen geradezu darnach[62]) — so ist es die Schreinmadonna infolge ihrer seltsamen Anordnung und ihrer dogmatisierenden Erfindung.

Freilich droht der Versuch, auf diesem Wege weiterzukommen, daran zu scheitern, daß noch viel zu wenig Vorarbeit geleistet ist. In einer Reihe von Ländern (Italien, Tirol, Deutschland, Böhmen, Polen), die für die Frage von erhöhter Bedeutung wären, ist die Schreinmadonna noch nicht in den Bereich der Forschung gezogen worden. Von anderen Ländern sind wohl einige Exemplare bekannt: Schweiz (3), Schweden (2), Spanien (2), Portugal (1), England (1), Österreich (1); das sind aber zu-

STAMMTAFEL
DER ERHALTENEN SCHREINMADONNEN (ZU S. 30 ff.)

Boubon
(Passion), Ende 12. Jhrh.

|

Maubuisson
(Passion), um 1280 nach Vorbild um 1230

Spanisch-Portugiesische Gruppe
(Marienleben)
Allariz
Evora
Salamanca
(Anm. 70)

Quelven
(Passion) 1320—30

|

Schweizer Gruppe
(Passion)

Cheyres, um 1380
Marly, 15.—16. Jhrh.
nach Vorbild um 1380

|

Luzern
(Passion ?), 1. H. 15. Jhrh.

Morlaix
(Passion und Trinität)
um 1380, Vorbild um 1300. Ableger: **Kreuzenstein,** um 1450.

|

Berlin
(Verkündigung und Trinität)
um 1370 nach Vorbild um 1320

Palau-del-Vidre
(Verkündigung ? und Trinität)
Anfang 16. Jhrh. nach Vorbild um 1380

Leugney
(Verkündigung ? und Trinität)
Ende 15. Jhrh. nach Vorbild um 1380 ?

Alluyes
(Verkündigung und Trinität)
Mitte 16. Jhrh. nach älterem Vorbild

Moulins (Trinität)

Deutsch-Ordens-Gruppe
(Mantelbild und Trinität)
Vorbild 1379—97 oder älter

|

Schwedische Gruppe
(Mantelbild und Trinität)

fällige Einzelfunde, welche der Einreihung oft Schwierigkeiten bereiten. Nur für Frankreich gibt es eine Zusammenstellung in dem Werke von J. Sarrète, welche wohl als Materialsammlung so vollständig wie möglich zu sein scheint, die aber in ikonographischer und vor allem stilistischer Beziehung noch alles zu tun übrig läßt[63]). Neuerdings sind die schwedischen Madonnen nochmals durch Cornell publiziert worden, welcher dadurch das Material in Schweden anscheinend erschöpft hat[64]).

Es sind aber nicht nur die erhaltenen Denkmäler unvollkommen veröffentlicht, sondern es sind auch viele Werke zerstört und verloren, darunter vielleicht gerade Angelpunkte der Entwicklung.

Der trotzdem unternommene vorläufige Versuch, ikonographische Abhängigkeitsverhältnisse der bekannt gewordenen Schreinmadonnen in genealogischer Form darzustellen und zu rekonstruieren ging von folgenden Gesichtspunkten aus:

Obgleich, wie dargelegt wurde, manches Bindeglied fehlen wird, muß auch noch dem erhaltenen Bestand ein entwicklungsgeschichtlicher Sinn, ein System gegenseitiger Abhängigkeits- und Verwandtschaftsverhältnisse innewohnen. Zu besonders eng zusammengehörigen Sippen schlossen sich zuerst die Madonnen von genau gleichem ikonographischem Befund zusammen (Passionstyp, Dreieinigkeitstyp usw.). Die Reihenfolge innerhalb dieser Sippen ergab sich aus der Zeitsetzung nicht der zufällig auf uns gekommenen Replik, sondern des dahinter stehenden Urbildes. In manchen Fällen konnten Übergänge zu benachbarten Sippen nachgewiesen werden.

Eine Probe aufs Exempel ergibt sich dann, wenn von dem aufgestellten Entwicklungsschema geographische Beziehungen abgelesen werden können, d. h. wenn örtlich benachbarte Gruppen auch direkte genealogische Verwandtschaft zeigen. Freilich tritt hier wieder als störender Faktor die Möglichkeit der Verschleppung auf und — besonders bei Sammlungsbesitz — die meist unbekannte Herkunft. Im übrigen ist in dem Zeitabschnitt immer mit gegenseitiger Beeinflussung entfernter Gebiete zu rechnen. Manche Werke sind indes als Gnadenbilder auf weite Zeit zurück an Ort und Stelle nachzuweisen und können so als geographische Stützpunkte dienen (siehe die Stammtafel auf S. 31).

Eine geradlinig-verwandte Sippe stellen die Schreinmadonnen dar, welche im Innern Szenen der P a s s i o n u n d d e s L e b e n s C h r i s t i bergen oder nachweisbar geborgen haben. Ein Typus dieser Sippe ent-

wickelt sich folgerichtig aus dem andern; die Form der sitzenden Madonna weicht in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts der stehenden.

Als älteste Schreinmadonna, die sich nach Art eines Triptychons öffnen läßt, wurde die Madonna von Boubon (Cussac, Haute Vienne) erkannt, eine nur 35,5 cm hohe Elfenbeinfigur[65]). Auf den Knieen der thronenden Mutter sitzt das Kind, segnend. Die Figur ist vertikal zu öffnen, so, daß auch der Kopf der Maria sowie das Kind in zwei Hälften





Abb. 15: geschlossener Zustand Abb. 16: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
zu Maubuisson. Französisch, 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

gespalten werden. Innen, in langgezogenen Achtpässen, die Geschichte Christi von der Pilatusszene bis zum Jüngsten Gericht[66]). Als Entstehungszeit darf das späte 12. Jahrhundert angenommen werden.

In direkter Linie von dieser Madonna abhängig ist diejenige von Maubuisson, S. Ouen l'Aumône bei Pontoise, Oise (Abb. 15 u. 16), die früheste Schreinmadonna aus Holz, ein altes Gnadenbild, das sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt[67]). Wie die Elfenbeinfigur von Boubon sitzt sie frontal, ebenso das segnende Kind, und teilt sich vertikal vom Scheitel bis zum untersten Sockelrand. Wieder ist also

der Kopf der Madonna gespalten! Ihr Inneres ist nicht im alten Zustand auf uns gekommen; doch geht aus einer Beschreibung des 17. Jahrhunderts hervor, daß sie ehemals Szenen der Geschichte Christi bis zum Jüngsten Gericht barg. Wichtig ist, daß diese Madonna aus der Abtei Notre-Dame-la-Royale, einem Zisterzienserinnenkloster im Gebiet von Saint Ouen l'Aumône stammt.





Abb. 17: geschlossener Zustand Abb. 18: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
zu Quelven (Bretagne), 1320—1330.

Die Datierung stößt auf Schwierigkeiten wegen des Erhaltungszustandes. Eine Lokaltradition behauptet, die Madonna sei eine Stiftung der Gründerin des Klosters, Blanka von Kastilien (1187—1252; seit 1215 mit Ludwig VIII. von Frankreich vermählt). Guilhermy[68]) hält sie für eine Arbeit der Mitte des 13. Jahrhunderts, während Depoin[69]) sie wegen des satyrischen Charakters des früheren Sockels in den Anfang des 14. Jahrhunderts setzt. Vielleicht läßt sich dieser Zwiespalt dadurch klären, daß man annimmt, der Figur von Maubuisson, welche sicher noch der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, liege ein um etwa

50 Jahre älteres Vorbild zugrunde. Auf diese Weise werden die offenbar vorhandenen Altertümlichkeiten verständlich[70]).

Die nächstjüngere Stufe dieser Sippe stellt die Madonna von Quelven, Guern bei Pontivy, Morbihan, Bretagne (Abb. 17 und 18) dar, ein altes, holzgeschnitztes Gnadenbild, das Ziel einer berühmten Wallfahrt[71]). Die Maria thront, das Kind steht auf ihrem linken Knie, segnend. Im Gegensatz zu den älteren Werken ist der Kopf nicht mehr gespalten; sie öffnet sich von der Schlüsselbeinlinie senkrecht nach abwärts. Im Innern erscheinen Flachreliefs mit der Geschichte Christi von der Geißelung bis zum Jüngsten Gericht. — Die Madonna von Quelven läßt sich mit ziemlicher Genauigkeit auf die Zeit um 1320—1330 datieren.

Auf dieses Gnadenbild geht in letzter Linie eine Gruppe von drei unter sich verwandten Schreinmadonnen der Schweiz zurück. Ob die Beziehung zu Quelven eine direkte ist oder ob verschollene Bindeglieder dazwischen liegen, läßt sich vorerst nicht entscheiden. Zu dieser Gruppe, welche im Gegensatz zu den bisher besprochenen die Madonna stehend bildet, gehören:

Die Madonna von Cheyres, Kanton Waadt (Abb. 19 u. 20), dem Anscheine nach ein originales Gnadenbild aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts[72]). Das Kind sitzt segnend auf dem linken Arm der Mutter. Im Innern Szenen der Passion und der Geschichte Christi von der Gefangennahme bis zum Pfingstfest. Das Gnadenbild wurde ehemals in Yvonand unter dem Namen Notre-Dame-de Grace verehrt. Eine Stiftung zu ihren Ehren wird schon 1381 erwähnt; Papst Julius II (1509) und mehrere Kardinäle versahen sie mit Indulgenzien. M. Diesbach[73]) hält die Figur für das alte Gnadenbild, während Rahn und Abbé Stammler von Bern sie für den Anfang des 15. Jahrhunderts in Anspruch nehmen. — Da derartig feine stilistische Unterscheidungen nach der Abbildung nicht möglich sind, begnügen wir uns mit der Feststellung, daß der Typus dieser Madonna jedenfalls noch den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts angehört.

Die Madonna von Marly, Freiburg, Westschweiz, ist eine derbe, bäuerliche Kopie, wohl des 15. bis 16. Jahrhunderts nach einem Gnadenbild von der Art der Madonna in Cheyres, der sie bei geschlossenen Flügeln ziemlich genau entspricht[74]). Ihre Rüschenhaube ist für die Datierung des Vorbildes (etwa 1380) maßgebend. Die Passions-Reliefs, welche sie früher im Innern trug, sind entfernt und durch moderne Machwerke ersetzt.

Eine Weiterleitung dieses westschweizerischen Madonnentyps des späten 14. Jahrhunderts stellt das Bruchstück einer Schreinmadonna im Schweizer Landesmuseum in Zürich dar. Sie stammt aus der St. Joderkapelle im Obergrund von Luzern und gehört, nach den Malereien der Flügel zu schließen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an[75]). Im geschlossenen Zustand ergeben sich in der Art des Stehens der Madonna





Abb. 19: geschlossener Zustand **Abb. 20: geöffneter Zustand**
der Schreinmadonna
zu Cheyres (Westschweiz), um 1380.

und im Sitzmotiv des Kindes offenbare Beziehungen zu den Figuren in Cheyres und Marly. Die Flügel tragen Malereien: je ein nach innen gewendeter aufwärtsblickender Engel.

Bis hierher nimmt die Stammtafel der Schreinmadonnen einen geradlinigen Verlauf, der auch durch neu auftauchende Denkmäler des „Passionstyps“ kaum eine wesentliche Korrektur erfahren dürfte. Die geschlossenen Schreinmadonnen machen alle Veränderungen mit, denen die Madonnenstatue von etwa 1200 bis ins 15. Jahrhundert unterliegt;

immer jedoch mit der Einschränkung, daß ein zum Öffnen bestimmtes Werk asymmetrischen Forderungen nicht so unbedingt nachgeben darf, wie ein anderes. Die Passionsszenen im Innern gehen mit dem gleichzeitigen Relief den Weg von der architektonisch (in Nischen) gebundenen Komposition zum freien, nur durch dünne Stäbe getrennten Nebeneinander.

Das Bindeglied zwischen den Passions-Schreinmadonnen und denen





Abb. 21: geschlossener Zustand Abb. 22: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
zu Morlaix (Bretagne), Ende des 14. Jahrhunderts.

mit Gnadenstuhl als innere Mitteldarstellung scheint leider zu fehlen. Doch glauben wir in einer Figur, die ebenfalls (wie die von Quelven) heute noch in der Bretagne steht, wenigstens eine spätere Wiederholung dieses Bindegliedes sehen zu dürfen: nämlich in dem alten Gnadenbild aus Notre-Dame du Mur[76]) zu Morlaix[77]) (Abb. 21 u. 22).

Die Madonna sitzt auf einem Thronsessel ohne Lehne; sie hält das Kind mit ihrem linken Arm und reicht ihm einen Apfel. Im Innern erscheint in der Mitte, plastisch, ein Gnadenstuhl[78]), auf die Flügel sind

Passionsszenen (von der Verkündigung bis zur Auferstehung) auf Goldgrund gemalt.

Die Madonna von Morlaix, wie sie heute vor uns steht, ist ein Werk des späten 14. Jahrhunderts. Man wird jedoch bald einige Züge an ihr entdecken (auffallende Profilstellung des nach links blickenden Kindes, mißverstandenes Sitzmotiv desselben, blockmäßige Geschlossenheit der Gruppe), welche auf ein zugrundeliegendes älteres Gnadenbild, vielleicht aus der Zeit um 1300, schließen lassen. Dieses Vorbild muß in direkter Abhängigkeit von der Figur in Maubuisson entstanden sein; als Beweis kann die gemeinsame Flügelanordnung dienen: die geöffnete Madonna von Maubuisson zeigt zwischen Flügeln und Oberkörper einen breiten, klaffenden Zwischenraum. Die Flügel schließen sich nicht, wie bei der geöffneten Figur in Quelven bis zu den Schultern eng an das Mittelteil, sondern entfernen sich von ihm schon von Thronhöhe ab. Und diese Merkwürdigkeit hat auch die Madonna von Morlaix beibehalten. Die Linie der Gnadenstuhl-Schreinmadonnen zweigt also von der Madonna in Maubuisson ab und beginnt mit dem hypothetischen Vorbild der Madonna von Morlaix.

erste Dreieinigkeits-Madonna sein muß, sehen wir in der Tatsache, daß sich in ihr der Dreieinigkeitstyp (Mitteldarstellung) gewissermaßen

Den Grund, warum die Madonna von Morlaix (bezw. ihr Vorbild) die vor unseren Augen aus dem Passionstyp (Flügeldarstellungen) loslöst. Gleichzeitig ist sie (bezw. ihr älteres Vorbild) auch die erste Schreinmadonna mit gemalten Flügeln.

Sarrète und vor ihm L. Stéphan[79]) begründen die Entstehung des Typs der Dreieinigkeitsmadonnen einleuchtend damit, daß die Kirche du Mur in Morlaix der Versammlungsort der Trinitarierbruderschaft (confrérie de la Trinité) gewesen war, die aus dem von Felix von Valois († 1212) und Johannes de Matha († 1213) gegründeten Orden[80]) hervorgegangen und 1295 von Johann II., Herzog der Bretagne aus St. Mathieu in die Kirche du Mur überführt worden war[81]). Der alte Name des Gnadenbildes war „Notre-Dame de la Trinité"; später begegnet auch „Notre-Dame de la Mercy".

Zur Madonna von Morlaix gehört, als spätere, sehr getreue Ableitung, die kleine Schreinmadonna bei Graf Wilczek auf Schloß Kreuzenstein (Oesterr.)[82]). Das Kreuz des Gnadenstuhls entwächst, ähnlich dem sog. Lebensbaum, einem Blattkelch. Die vier Flügelgemälde zeigen unten die Gefangennahme und die Kreuztragung Christi, oben je einen Engel

mit den Leidensgeräten. Die Replik stammt von etwa 1450 und soll am Oberrhein erworben worden sein.

Die nächste Weiterbildung des Dreieinigkeitstyps über das alte Gnadenbild von Morlaix hinaus, ist in einer Schreinmadonna des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin erhalten (Abb. 23 u. 24)[83]). Bei geöffneten Flügeln erscheint unter der Brust der Maria eine hohle, vergoldete Viertelskugel, die nicht als Behälter (etwa für Reliquien) gedient hat, da sie





Abb. 23: geschlossener Zustand Abb. 24: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, 1370—1380.

nicht zugänglich ist, sondern die ehedem die aufgemalte Taube des Hl. Geistes getragen hat (nach Analogie von anderen, noch zu besprechenden Schreinmadonnen). Der Gnadenstuhl der Mitte fehlt leider[84]). Die Flügel werden von den beiden gemalten Figuren einer Verkündigung ausgefüllt.

Gegen die Madonna von Morlaix gehalten ergeben sich einige Veränderungen: das Kind steht nun auf dem linken Knie der Mutter, was auf die Jahre 1320—30 als frühesten Termin schließen läßt. Doch haben wir zweifellos kein Original dieser Zeit vor uns, sondern eine etwa fünf-

zig Jahre jüngere[86]) Kopie. Von den Passionsszenen in Morlaix wird nur die erste, die Verkündigung beibehalten und zur Hauptdarstellung in großen Figuren auserwählt.

Der Entstehungsort dieser Figur bleibt leider vorerst unbekannt. Außer Frankreich käme auch Westdeutschland (Gegend von Köln) in Betracht.

Das wahrscheinlich französische Gnadenbild, welches uns die spätere Kopie im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin vermittelt, hat innerhalb der Entwicklungslinie der Gnadenstuhlmadonnen das nächste Anrecht, als Vorstufe zu den ordensländischen Madonnen zu gelten. Freilich trennt ein großer Abstand die älteste westpreußische Schreinmadonna von dem Urbild des Berliner Exemplars, und es ist kaum anzunehmen, daß derselbe in einem einzigen Anlauf überwunden worden sei. Wir kennen aber vorläufig keine der Zwischenstufen und müssen daher annehmen, daß nicht nur die Einfügung des Schutzmantelmotivs sondern auch die zahlreichen anderen Wahrzeichen der Deutsch-Ordens-Gruppe (Darreichung des Apfels, Stellung und Bekleidung des Kindes, sein Sich-Anklammern am Finger der Mutter, der Sockel unter dem Gnadenstuhl), welche den französischen Madonnen fehlen, als selbständige deutsche Erweiterungen des französischen Andachtsbildes der Schreinmadonna zu betrachten sind.

Außerdem ist noch eine weitere Reihe von Dreieinigkeitsmadonnen — leider auch nur in Repliken erhalten — auf das Vorbild der Berliner Figur zurückzuführen. Die Abhängigkeit ist eine vollkommene, doch wird nun auch der stehenden Madonna der Vorzug gegeben (gleichzeitiger Parallelfall zur westschweizer Gruppe der Passionsmadonnen, zu denen auch sonstige Beziehungen bestehen). Zu dieser Reihe gehören:

Die Madonna von Palau-del-Vidre in den Ostpyrenäen (Abb. 25 u. 26)[87]), welche ehedem den Namen „Notre-Dame de la Très-Sainte-Trinité“ führte. Das Original dieser Madonna läßt sich durch die Tracht (Rüschenhaube) auf die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts datieren. Die vorliegende Kopie aber stammt erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (hohe Gürtung, Einschnürung unter der Brust, Überfall an der Gürtung, Spitzfalten und Faltenbrüche, mißverstandene Fältelung der Rüschenhaube (Kruseler), Standmotiv). Die hohle, vergoldete Viertelskugel auf der Brust der geöffneten Madonna, mit der Taube, entspricht dem Exemplar in Berlin.

Die Schreinfigur von L e u g n e y bei Besançon, Doubs[88]), eine stehende Madonna mit dem segnenden Kinde auf ihrem linken Arm. Im Innern der Gnadenstuhl, auf den gemalten Flügeln wahrscheinlich die Verkündigung. Angeblich ein Werk des 15. Jahrhunderts.

Der späteste Abkömmling dieser Reihe ist die Madonna von A l l u y e s, Eur et Loir[89]). Sie gleicht im Aufbau den eben behandelten Figuren. Auf





Abb. 25: geschlossener Zustand — Abb. 26: geöffneter Zustand
der Schreinmadonna
in Palau-del-Vidre (Pyrenäen).

den Flügeln, gemalt, die beiden Gestalten des Englischen Grußes. — Um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Florimont de Robertet († 1569 im Alter von 36 Jahren; sein Wappen am Sockel der Figur) gestiftet, ist diese „Sancta Maria de Alluveis“ dafür aufschlußreich, daß ein altes Gnadenbild des 14. Jahrhunderts noch beinahe 200 Jahre später Nachahmung finden konnte.

In diese Reihe scheint endlich noch ein weiteres französisches Bildwerk zu gehören, welches sich im Besitz des Abbé J. Clément in M o u l i n s (Allier) befand[90]). Über dieses Stück konnte nicht mehr in Erfahrung

gebracht werden, als daß es eine bäuerliche Holzschnitzerei aus der Haute Auvergne und daß im Innern der Gnadenstuhl zu sehen sei.

Zusammenfassung: Die Schreinmadonna als monumentales Kultbild entstand unter Anlehnung an die romanische Elfenbeinplastik in Frankreich und zwar in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Maubuisson).

Ihr ältester Typus ist die Passionsmadonna, d. h. diejenige, welche im Innern eine Folge von Reliefs aus der Geschichte Christi birgt (Boubon, Maubuisson).

Da das älteste Kultbild dieser Gattung aus einem Zisterzienserinnenkloster stammt, so muß bis auf Weiteres angenommen werden, daß die Schreinmadonna eine Schöpfung dieses Ordens ist.

Der zweite Typus, die Gnadenstuhl-Schreinmadonna (mit plastischer Dreieinigkeit im Innern) scheint sich in der Bretagne um 1300 aus dem Passionstypus entwickelt zu haben (Morlaix) und zwar höchstwahrscheinlich auf Veranlassung der Bruderschaft der Trinitarier.

Eine Schreinmadonna, die im Innern Gnadenstuhl und Schutzmantelmotiv vereinigt, ist in Frankreich nicht entstanden. Dieser Typus ist vielmehr deutsch und zwar eine Schöpfung des Deutschen Ordens. Allerdings hat ein französisches Vorbild aus der Dreieinigkeits-Gruppe Pate gestanden. Diesem Vorbild wurde dann in Westpreußen das gleichfalls auf die Zisterzienser zurückgehende Mantelmotiv eingegliedert.

Dem Versuch, die erhaltenen Schreinmadonnen in ikonographisch-genealogischen Zusammenhang zu bringen, sei eine Übersicht derjenigen Werke angereiht, welche nicht auf uns gekommen, sondern nur in alten Beschreibungen und Inventaren überliefert sind; denn, wenn wir uns auch nur eine blasse Vorstellung von diesen verschollenen Stücken machen können, so sind diese Notizen doch geeignet, neues Licht auf die Verbreitung solcher Madonnen zu werfen.

Die Mehrzahl dieser Erwähnungen finden sich in französischen Inventaren des 14. und 15. Jahrhunderts[91]). Im Inventar Karls V. von Frankreich (1364—1380), das 1380 aufgestellt wurde, begegnen zwei Schreinmadonnen mit dem Gnadenstuhl im Innern:

„Un joyau, où est l'annonciacion et est le ventre de Nostre Dame ouvrant où est dedans la trinité et sont S. Père et S. Pol aux deux costés dudit joyau." — „Une ymage de Nostre Dame, qui clot et euvre, séant

et tenant son enfant, à senestre de laquelle est une trinité à plusieurs saints et saintes, pesant VI onces, XVII oboles."

Beide Stücke scheinen nicht genau dem Typus unserer Schreinmadonnen entsprochen zu haben. Das erste war anscheinend eine Edelmetallarbeit, wahrscheinlich von geringer Größe. Wichtig ist, daß hier die Schreinmadonna und zwar eine solche aus der Klasse der Dreieinigkeits-Madonnen Bestandteil einer Verkündigungsgruppe war. Über die Stellung der beiden Heiligen Petrus und Paulus wird uns leider keine klare Vorstellung vermittelt; doch scheinen sie kaum auf den Innenflügeln der Schreinmadonna angebracht gewesen zu sein. — Die zweite Madonna wird ein „Bildwerk" genannt, das sich öffnen und schließen läßt; eine sitzende Maria mit dem Kind, das sie hält. Man erwartet, daß nun die Beschreibung des Inhaltes des Schreinbildes käme, wird aber nur belehrt, daß zur linken der Madonna eine Dreieinigkeit mit mehreren Heiligen angeordnet sei. Vermutlich darf doch wohl die Wendung „à senestre de laquelle" in diesem Falle für „dedans" genommen werden. Auch dieses Bildwerk war, nach der genauen Gewichtsangabe zu schliessen, aus Edelmetall[92]).

Aus dem Inventar der Herzöge von Burgund (Nr. 4238) stammt folgender Eintrag: „1420. Ung ymage d'or de Nostre Dame, ouvrant par le ventre, ouquel est la Trinité dedans, garny en la poitrine d'un petit ruby, séant sur ung petit pié d'or, pesant IV onces, II est".

Die späteste Notiz stammt aus dem Inventar Karls des Kühnen vom Jahre 1467: „Ung petit image d'or de Nostre Dame couronnée, qui se euvre et y a enclos l'ymage de la Trinité et y a ung rubis et deux balais et quatre perles, pesant: IV onces" (Nr. 2077).

Diese Inventarauszüge vermitteln uns die Kenntnis von vier aufklappbaren Madonnenstatuetten aus Edelmetall. Eben dieses kostbare Material war daran schuld, daß die Werke nicht auf uns gekommen, sondern eingeschmolzen worden sind. Die Zahl derartiger Figuren war zweifellos eine große, ihre Verbreitung allgemeiner, als die wenigen erhaltenen Inventare fürstlicher Schatzkammern ahnen lassen[93]). Die Daten 1380, 1420 und 1467 sind als Zeitgrenzen aufzufassen, vor denen die einzelnen Stücke entstanden sind; die ältesten dieser Statuetten fallen also in die Jahre 1364—80, die der Regierungszeit Karls V. von Frankreich, sind also um ein Geringes älter, als die älteste Schreinmadonna des Deutsch-Ordens-Typs, dessen älteste erhaltene Replik (im Germanischen

Museum zu Nürnberg) sich auf den Zeitraum zwischen 1379—1397 festlegen ließ[93a]).

Ein weiteres verschollenes Exemplar einer Schreinmadonna, welche im Innern einen Gnadenstuhl barg, befand sich in der Karmeliterkirche zu Paris. Dieses erregte den Unwillen des Kanzlers Gerson (1363—1429), welcher es als ketzerisch bezeichnete, die Dreieinigkeit im Schoße Mariens darzustellen, da doch nur Gott-Sohn im Leibe der Jungfrau Fleisch geworden sei. Gerson soll sogar eine solche Figur mit eigener Hand im Interesse des Glaubens zerstört haben, vermutlich eben die Schreinmadonna der Pariser Karmeliter[94]). Da über die Beziehungen der Schreinbilder zum religiösen Leben der Zeit und dessen literarischem Niederschlag im Zusammenhang gehandelt werden muß, genüge vorläufig die Feststellung, daß damit ein weiteres französisches Exemplar, wahrscheinlich ein Kultbild aus Holz für die Zeit um 1400 und für den Orden der Karmeliter in Paris nachgewiesen werden konnte.

Endlich besitzen wir Nachricht von einer heute verschollenen Schreinmadonna, die sich ehemals in der Kathedrale von Durham, England, befand[95]). Diese sogenannte „Our Lady of Bolton“ stand auf einem Altar des südlichen Querschiffs. Sie öffnete sich von der Brust nach abwärts, so daß im Innern eine vergoldete Gottvaterfigur erschien, die in erhobenen Händen ein Goldkreuz trug. Dieses wurde am Karfreitag herausgenommen und der Verehrung ausgesetzt. Die Innenseiten der Flügel waren mit goldenen Blumen auf grünem Grunde bemalt. Die Madonna trug unter ihren Füßen das Stifterwappen der Herren von Nevil. Seit den religiösen Wirren des 16. und 17. Jahrhunderts ist sie verschollen; das Kloster war schon 1539 aufgehoben worden.

Wenn wir aus der überlieferten Beschreibung auch nur ein ungenaues Bild dieser Madonna erhalten, wenn vor allem über die Entstehungszeit und die Anordnung von Mutter und Kind bei geschlossenen Flügeln nichts bekannt ist, so wird doch unsere Vorstellung von der geographischen Verbreitung der Schreinmadonnen mit Gnadenstuhl im Innern nach der Richtung erweitert, daß dieselben auch in England Aufnahme gefunden haben.

III.

Nicht zwei Schreinmadonnen der Deutsch-Ordens-Gruppe sind miteinander stilistisch so nahe verwandt, daß man sie als Arbeiten des gleichen Meisters ansprechen könnte. Der Umstand, daß alle Figuren Repliken des gleichen Andachtsbildes sind, ergibt zwar engste ikono-

graphische Verwandtschaft, ja sogar weitgehende formale Übereinstimmungen (z. B. der Faltenbehandlung) aber bei aller, oft sklavischen Treue der Kopisten sprechen sich doch verschiedene Persönlichkeiten aus, dem Stil und vor allem dem Können nach ungleich.

Etwas enger schließen sich die Madonnen in Nürnberg, Paris, Sejny und — soweit die Übermalung beurteilen läßt — Klonowken zusammen; etwa so, daß man zur Not von der gleichen Werkstatt sprechen könnte. Aber ganz anderen Charakter hat die Madonna in Elbing und wieder anderen die in Liebschau. Wir begnügen uns im Folgenden damit, die stilistische Herkunft der qualitativ wichtigeren Denkmäler in Nürnberg und Elbing zu klären.

Die ordensländische Plastik der Zeit um 1400 läßt sich im Wesentlichen auf zwei Hauptquellgebiete zurückleiten, wobei eingeführte Werke und wandernde Künstler zu Trägern der Formgedanken werden.

Das eine Quellgebiet liegt am Rhein, genauer in Westfalen. Umschlagplätze sind Lüneburg, Bremen und vor allem Lübeck. Oft weist schon das Material (Baumberger Sandstein) den Weg. In Lübeck gehören in diese Gruppe unter anderen die Figuren aus der Burgkirche, der Bergenfahrerzyklus und die Darssowmadonna[96]). Ins Ordensland stößt diese Richtung nach Danzig (Madonna in der Reinoldikapelle in St. Marien)[97]) vor. Und auch die Hl. Katharina in Tiegenhagen[98]) gehört ihr an. Die frühesten Ankömmlinge dieser Welle im Osten scheinen die Apostel im Dom zu Kulm[99]) aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu sein.

Zu den ordensländischen Schreinmadonnen führt von hier aus kein Weg. Rheinische oder lübische Anklänge vermögen wir in keinem der erhaltenen Denkmäler zu vernehmen. Es war dies auch nicht zu vermuten (obgleich die ikonographische Herkunft des Motivs von Frankreich feststeht), denn die westliche Welle ist zuerst Steinplastik, also Hüttenkunst und wendet sich erst im 15. Jahrhundert in Lübeck zur Holzskulptur.

Das andere Quellgebiet liegt in Böhmen und in dem seit 1327 mit diesem Lande politisch vereinigten Schlesien. Die wichtigsten Denkmäler der Plastik im Ordenslande sind von dort teils befruchtet, teils eingeführt.

Die Sicherheit des Handelsweges, der aus Böhmen und Ungarn[100]) über Breslau durch Polen nach Thorn, dem alten Emporium des Tuchhandels, und weiter nach Danzig und Elbing, den Hauptplätzen

für den Überseeverkehr führte, war dem Hochmeister schon 1349 durch König Kasimir von Polen garantiert worden. Aber auch später, als die friedlichen Beziehungen mit Polen aufhörten (seit 1386), wurde der Handel mit Böhmen und Schlesien aufrecht erhalten, allerdings mußte er den Umweg über die Neumark nehmen.

Die zahlreichen Spiegelungen der schlesisch-böhmischen Handelsbeziehungen in der Kunst des Ordenslandes sind bekannt. Für die Plastik bedeuten die wichtigsten Etappen die „Schöne Madonna" der Johanniskirche zu Thorn[101]) mit ihren Voraussetzungen in Breslau (Schles. Museum)[102]) und Krummau (Wien)[103]); ferner die Vesperbilder in Neumark, Kreis Löbau[104]) und Danzig (Reinoldikapelle, S. Marien)[105]) mit ihren direkten Beziehungen zu Breslau (Matthiaskirche)[106]) und Schles. Museum, aus St. Elisabeth[107]) aber auch zu Böhmen (Nesvačil)[108]); endlich die Kreuzigungsgruppen in Danzig (Elftausend-Jungfrauen-Kapelle, St. Marien)[109]) und Elbing (Nikolaikirche)[110]), welche gleichfalls auf Breslau (St. Elisabeth)[111]) zurückgehen.

Die frühesten Beziehungen zwischen der ordensländischen Plastik und Schlesien-Breslau, gleichfalls mit aller wünschbaren Deutlichkeit ausgeprägt, begegnen im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts innerhalb des sog. Löwenmadonnen-Kreises, dessen erste Zusammenstellung und stilistische Charakterisierung wir E. Wiese[112]) verdanken. Auf der Denkmälerkarte häufen sich die erhaltenen Werke dieses Kreises derart dicht um Breslau, daß diese Stadt vorläufig als der Ausgangspunkt des Stils angesehen werden muß. Ausstrahlungen begegnen in Galizien-Krakau[113]), im Salzburgischen[114]), in Brandenburg[115]), in Mecklenburg[116]) und endlich in Westpreußen[117]).

Die westpreußischen Denkmäler des Löwenmadonnenkreises durchlaufen alle Phasen, die an der Heimatwerkstatt in Breslau zu erkennen sind, von der ältesten, mit dem zackigen Umriß, den kräftigen Achsenverwerfungen und den langen durchlaufenden Geraden (Madonna auf dem Löwen in Ladekopp)[118]), zur zweiten, geschlosseneren, beruhigteren (sitzende Madonna aus Biesterfelde in der katholischen Kirche zu Bärwalde[119]); sitzende Madonna in Schönsee[120]); die Apostel in Strasburg[121]) und schließlich zur dritten, rundlich-behäbigen, aber auch vergröberten (Altar in Groß-Lichtenau)[122]).

Die vierte, späteste Phase dieses Stils aber vertritt in Westpreußen die Schreinmadonna von Elbing (Abb. 3 u. 4). Die Beurteilung dieser Figur muß allerdings von der Tatsache ausgehen, daß sie als Replik

eines Andachtsbildes in mancher Beziehung gebunden war und zwar geht diese Bindung weit über das thematisch-ikonographische hinaus und erstreckt sich auf den ganzen Aufbau des Schreinbildes wie auch auf System und Einzelzüge der Faltenführung. So bleibt zur Erfassung der besonderen Eigenart ihres Stils eigentlich nur die Gesichts- und Haarbildung übrig: das Lächeln, das allen anderen Schreinmadonnen fehlt, der kurze Abstand zwischen Nase und Mund, die runde Augenbildung, die lebhafte Kurve der Kinnbackenlinie, die Locken, die gegen die glatte Haarfläche wie vorgesteckt wirken und deren einzelne Strähnen nach Art des gotischen Wolkenschemas in eine korkzieherartige Gesamtform eingeschrieben sind.

In Schlesien entsprechen dieser Stufe des Löwenmadonnenkreises der Altarrest aus Reichenstein (Breslau, Schles. Museum)[123]), und die Flügelaltäre aus Luzine, Kreis Trebnitz (ebenda)[124]) und in Bankau (Oberschlesien)[125]). Die genau übereinstimmende Haarbehandlung läßt sich am besten zeigen an den Köpfen des Apostels aus der Breslauer Magdalenenkirche (jetzt im Kunstgewerbemuseum)[126]) und des trauernden Johannes in S. Barbara zu Breslau[127]).

Mit der Einreihung der Elbinger Schreinmadonna in die „vierte, späteste" Phase des Löwenmadonnenkreises wurde die Frage der Datierung gestreift, welche hier, in neuem Zusammenhang noch einmal aufgerollt werden muß; denn es herrscht über die zeitliche Stellung dieser Denkmäler noch keineswegs Übereinstimmung[128]). Dadurch, daß Wiese (S. 22) die Nürnberger Rathausreliefs in den Kreis einbezieht — zu Unrecht, wie mir scheint —, kommt er auf das viel zu frühe Datum „um 1330" für die Madonna in Ladekopp und „zweites Drittel des 14. Jahrhunderts" für die Hermsdorfer Madonna. Diese aber, der wichtige Ausgangspunkt des Stils in Schlesien und die überwiegende Mehrzahl der schlesischen Denkmäler des Löwenmadonnenkreises sind trachtengeschichtlich auf die Zeit zwischen 1383 (frühestens 1379) und 1397 festgelegt[129]) (vergl. dazu den Exkurs über die Glockenärmel, S. 24). Mit den Nachzüglern, wozu auch die Elbinger Schreinmadonna gehört, überschreitet der Stil schon erheblich die Jahrhundertgrenze, was gleichfalls die Kostümvergleichung bestätigt.

Auch die Schreinmadonna in Nürnberg gehört dem südostdeutschen Einflußgebiet an.

Das oben gewonnene objektive Datum „um 1390“ befähigt uns auch hier wieder, bei der Charakterisierung ihres Stils alle jene Momente zu erkennen und auszuschalten, welche ihre Ursache im zähen Festhalten am altertümlichen Habitus des Vorbildes haben und welche so zum Gemeinbesitz aller ordensländischen Schreinmadonnen geworden sind: vor allem die Form der Gewandung und ihre ziemlich schwerflüssige, altertümliche Drapierung[130]). Aber auch das starre frontale Sitzen, die fehlende Achsenverschiebung innerhalb des Körpers — wie schon angedeutet durch die Schreinmechanik verursacht — ist stilkritisch nicht zu verwerten.

Wieder bleiben also nur die Köpfe zur Stilbestimmung übrig: vor allem die seltsame Augenbildung bei Mutter und Kind, deren nach oben gewölbte Unterlider dem Augenschlitz die Form einer liegenden Sichel geben, während gleichzeitig der Tränensack kräftig ausgebildet ist. Dann die kugelige Stirnpartie und — beim Kinde — dicke hängende Backen, welche zu eigenartigem Gesichtsumriß führen. Für die männliche Gesichtsform ist die Gottvaterfigur, namentlich deren Augenbrauen- und Wangenbildung bezeichnend. Besonders charakteristisch aber ist die Haarbehandlung, die Vorliebe für dicke festgeschlossene Haarmassen, in deren wellige Strähnen sich Spiralen mit kleinen knopfartigen Endigungen einschieben (also nicht mehr das gotische „Wolken“ornament).

Alle diese Merkmale weisen unmittelbar nach Böhmen. Sie finden sich wohl auch in Schlesien, aber dort gleichfalls als böhmische, meist spätere, Ausstrahlungen[131]).

Bei dem dezimierten Bestand der böhmischen Holzplastik des 14. Jahrhunderts können wir nicht hoffen, das Vorbild der Nürnberger Schreinmadonna oder andere Werke ihres Meisters dort noch aufzufinden. Wir müssen uns damit begnügen, ihren Stil an Hand älterer oder gleichzeitiger böhmischer Werke nachweisen zu können.

Am klarsten repräsentieren diesen Stil die stehende Madonna in Nesvačil, Bezirk Beneschau[132]), also ein zentralböhmisches Werk aus dem Prager Einflußgebiet und das Gnadenbild zu Tismitz, Bezirk Böhmisch-Brod[133]), ebenfalls in unmittelbarer Nähe von Prag. — Gleichzeitig finden wir ihn aber auch im südlichsten Böhmen, wo die Bischofsstatue in Hohenfurth[134]) als eine zwar qualitätvollere, aber dennoch unverkennbare Vorstufe zu dem Gottvater im Innern der Nürnberger Schreinmadonna angesehen werden kann.

Es ist vorerst nicht zu entscheiden, ob der Stil in Südböhmen seinen Ausgangspunkt hatte oder in Prag selbst. Daß in dieser Stadt nichts Verwandtes zu finden ist, besagt nicht viel; denn nur zu gründlich scheint dort der hussitische Bildersturm zu Anfang des 15. Jahrhunderts gehaust zu haben. Von Wichtigkeit ist jedoch, daß aus der gleichen Quelle etwas später (um 1400) die Vesperbilder und die „Schönen Madonnen" entspringen, welche noch zahlreiche Merkmale dieses Stils bewahren (Haarbehandlung)[135]).

Man darf also Werke, wie die Krummauer Madonna als spätere Stufe des Stils bezeichnen, dessen frühere die erwähnten Denkmäler in Nesvačil, Tismitz, Hohenfurth und — als nördliche Ausstrahlung — die Nürnberger Schreinmadonna vertreten. Im Ordensland, das nachweisbar vor 1400 Bildwerke aus Prag einführt[136]), ist der Stil in seiner früheren Phase sonst nur selten nachzuweisen[137]). Um so machtvoller tritt er dort in späterer Phase auf mit der „Schönen Madonna" in Thorn, den Vesperbildern in Danzig und Neumark und den Kreuzigungsgruppen in Danzig und Elbing.

Die Herkunft des Stils über Böhmen hinaus zu verfolgen, ist nicht unsere Aufgabe. Indessen sind an der Nürnberger Schreinmadonna Beobachtungen zu machen, welche ihre stilistische Ableitung aus Böhmen mittelbar bestätigen: Die Stellung des Kindes auf dem rechten Knie der Mutter, eine Eigenart, welche die böhmische Malerei von der italienischen des Trecento übernommen hat, wurde schon gestreift (S. 26). Aber auch das Sich-Festhalten des Kindes am Finger der Mutter ist innerhalb der böhmischen Kunst zu belegen[137a]), während es sonst in Deutschland nicht vorkommt. Das Motiv stammt gleichfalls aus Italien, wo es seit Duccio (tätig um 1278—1319) bis ins hohe Quattrocento zu verfolgen ist[137b]). Und in die gleiche Richtung weist auch die seltsame Faltenschlinge, in welcher der linke Arm des Kindes ruht (Nürnberg, Paris). Dieser offenbar altertümliche Zug ist mit größerer Wahrscheinlichkeit aus byzantinisch-italienischer Tradition zu erklären, als aus deutschromanischer. Daß auch dieses Motiv seinen Weg über Böhmen genommen hat, ist anzunehmen.

Die Malereien im Innern der Nürnberger Schreinmadonna bestätigen deren stilistische Ableitung: ihr böhmischer Charakter ist nicht zu verkennen und braucht nicht erst bewiesen zu werden.

Aber gleich den übrigen verwandten Gemälden im Ordensland[138]) nehmen sie — an den Denkmälern der Prager Hofkunst selbst gemes-

sen — künstlerisch doch einen niedrigeren, provinziellen Rang ein. So deutlich die Farbenwahl, die Art zu modellieren, die Gesichtstypen und die Ornamentation nach Böhmen weisen, scheinen sie doch nicht dort entstanden zu sein. Da diese Beobachtung auch an der plastischen Behandlung der Figur zu machen war (Kopf des Gottvaters), so glauben wir in der Nürnberger Schreinmadonna kein böhmisches Exportwerk, sondern ein von dort inspiriertes aber im Ordensland selbst geschaffenes Denkmal erblicken zu dürfen.

IV.

Wenn nun versucht werden soll, zu erfahren, inwieweit einem Andachtsbild wie der Schreinmadonna in der Literatur begrifflich vorgearbeitet ist, so können wir nicht erwarten, dessen ganze komplizierte Symbolverflechtung gewissermaßen als Rezept für den Bildhauer fertig anzutreffen. Es wird sich erweisen lassen, daß die einzelnen Motive, die sie vereinigt (Maria als Schrein, als vergoldeter Schrein, als Schrein der Gottheit) wohl schon vorhanden waren, bevor das erste Denkmal erscheint, es wird sich auch finden, daß, soweit die Dichtung dies zuläßt, manche Motive schon zuvor ineinander verwoben waren (Dreieinigkeit im Schrein Mariens), allein die enge Ballung und Häufung der Sinnbilder und Anspielungen blieb, wie die formale Verschränkung derselben, der Plastik vorbehalten. —

Man hat erkannt, daß die Schreinsymbolik einen uralten und nicht zu missenden Bestandteil der kirchlichen Vorstellungen des Mittelalters bildet[139]). In allen ihren Äußerungen erscheint sie als ein eindringliches Zeugnis für die mittelalterliche Sehnsucht nach Sicherheit und Geborgensein (Reliquienschreine in Form von Häusern, von Kapellen und Kirchen, von Heiligenfiguren und Teilen des menschlichen Körpers). Dem besten Besitz sollte zugleich eine würdige und sichere Bergestatt geschaffen werden. Es ist klar, daß der Reliquienkult zu dieser Leidenschaft des Einschließens, Einkapselns, Bergens den wichtigsten Anlaß gegeben hat, wie er ja auch als erster Anstoß zum Altarschrein angesehen werden muß. — Hat es Sinn zu fragen, ob der Gedanke zuerst im Literarischen oder in Denkmälern Gestalt gewonnen hat?

Eine andere Frage ist die, wie Maria auf einmal selbst dazu kommen konnte, als Schrein für heilige, göttliche Dinge zu dienen; denn offenbar war dies ein neuer, kultlich (durch die Reliquienverehrung) nicht vorbereiteter, ja sogar ketzerischer Gedanke. Der Weg ist der, daß in den

alten „marianischen Typen“, d. h. in den alttestamentlichen Weissagungen auf Maria als Jungfrau und Mutter zugleich die Möglichkeit vorgezeichnet war, Maria in Formen zu versinnbildlichen, welche in der Richtung der Bergesehnsucht lagen[140]). Die Begriffe porta clausa, hortus conclusus, fons signatus, turris eburnea sind offenbar der Ausgangspunkt für die ganze spätere marianische Schrein- und Behältnissymbolik, welche sich seit dem späten 12. Jahrhundert als üppiges Gewächs verwandter Gleichnisse und Anspielungen oder freier Analogiebildungen, der Natur, der Sage oder den Kirchenvätern entnommen, um den festen Stamm der biblischen marianischen Weissagungen schlingt.

Auffallend früh und ungewöhnlich ausgeprägt begegnet der Schreingedanke in dem Hymnus „Quem terra, pontus, aethera“ aus dem 9. bis 10. Jahrhundert:

„Quem terra, pontus, aethera
Colunt adorant praedicant
Trinam regentem machinam
Claustrum Mariae baiulat“[141]).

Der Begriff claustrum gemahnt deutlich an porta clausa und hortus conclusus. Schon ist aber dieses claustrum Mariae als Träger der Dreieinigkeit bezeichnet.

Später hat die Schule des Augustinerchorherrnstiftes zu St. Viktor in Paris, jene frühe Pflegestätte „gesunder Mystik“ viel zur Vertiefung dieser Gedanken beigetragen. Ein wahres Schwelgen in Gefäß- und Bergesymbolik findet sich bei Adam von St. Viktor (etwa 1130—1192):

1. „Salve, mater salvatoris,
vas electum, vas honoris,
vas caelestis gratiae;
Ab aeterno vas provisum,
vas insigne, vas excisum
manu sapientiae . . . . .

11. Salve, mater pietatis
et totius trinitatis
nobile triclinium
verbi tamen incarnati
speciale maiestati
praeparans hospitium“[142]).

Die Sublimierung des Gedankens vom Ausgangspunkt (das Kind im Schoß der Mutter) zu Vorstellungen von hohem Symbolgehalt (die Dreieinigkeit im Ruhebett Mariens) ist bereits derart vorgeschritten, daß es fast überflüssig erscheint, noch weitere Belege heranzuziehen, zumal wir mit Adam von St. Viktor der Zeit und der Stelle nahe sind, wo die erste Schreinmadonna der Dreieinigkeitsgruppe erscheinen soll.

Wir hätten aber doch nur halbe Arbeit geleistet, wenn wir die literarische Entwicklung des Motivs nicht mindestens bis zum Auftreten der ersten Schreinmadonna der Deutsch-Ordens-Gruppe verfolgen würden; denn es verlangt uns ja gerade, zu wissen, wie es durch gedankliche Vorarbeit möglich war, daß das Andachtsbild in einem Teile Deutschlands so offene Aufnahme fand und außerdem, wieweit gerade die in Deutschland geprägte Form auf dichterischer Grundlage beruht.

Hier treffen wir — ebenfalls noch im 12. Jahrhundert — auf ein allmähliches Erweitern der alttestamentlichen Weissagungen durch Begriffe, die der nächstliegenden Erfahrung, besonders aber der nordischen Phantasie geläufig waren: Maria wird angerufen:

„Frowe dich gotis celle
bislozinu capelle“[143]).

Wieder liegt eine Ableitung von hortus conclusus oder porta clausa vor.

Gleichzeitig wird Maria mit einem Tempel[144]) und einem Saal[145]) für den Himmelsfürsten verglichen oder man nennt sie:

„du irweltez gotes hus
sacrarium sancti spiritus“[146]).

Nebenbei bemerkt fand sich in einem Gedicht des 12. Jahrhunderts folgende, die Schutzmantelidee schon deutlich vorbereitende Stelle:

„Wis gegruͤzt, maget sunderleich,
hoher trost, mir nicht entweich,
behalt vnder deinen armen,
mich waisen vnd vil armen, . . .“[147]).

Noch im 13. Jahrhundert ist der Begriff conclusus einer der festen Angelpunkte der Phantasie. Dafür zeugt Walther von der Vogelweide in seinem Lied „Gott und die Christenheit“:

8. „gotes lamme
was din wamme
ein palas kleine
da der reine
lac beslozzen inne . . .

11. . . . . desselben wundaeres hus
was einer reinen megde klus . . .“[148]).

Neu auftauchende Begriffe des 13. Jahrhunderts sind: „reiniu arke“ (Konrad der Marner)[149]), „gotes arke“ und „gotes gesidel“ (Lied vom Rosenkranz)[150]) und in der „Goldenen Schmiede“ Konrads von Würzburg († 1287): Der erwählte Gaden Gottes, das königliche Sedel Gottes, das enge Hausgemach des Höchsten, Gottes Tabernakel[151]), alles als Ehrennamen für Maria.

Die Verknüpfung dieser und ähnlicher Symbole mit der Dreieinigkeit häuft sich: „trise-kamere (Schatzkammer) der trinitat“[152]) oder „drivaltic sageraere“ (Meister Sigeher)[153]) oder

„du tempel der drivaltekeit
du gotes sezzel unt gotes kindes klose“[154])

oder „Maria . . . gotes formen tri ein ingesigel
du himmelsloz: an sluzzel swanc
sich für der rigel“

(Heinrich Frauenlop, † 1318)[155]).

Ferner erscheint nun mit reicher Fülle von Beiworten der Begriff des Schreins, der gleich in der ersten Fassung als vergoldeter auftritt:

„du gelichest wol dem schrine
übergüldet nach dem schine“

(Marienlob des Bruders Eberhart von Sax)[156]).

oder „wan sie ist ein schrin
vol aller guten dinge . . . .
hiut loben dich gewihten schrin
die liehten himel schoene . . . .
der eren schrin . . .“[157])

oder „der saelden schrin . . .“[158]).

Außerdem, bei Frauenlop: „sun gotes schrin“ und „du zarter balsamschrin“[159]).

Wichtig ist endlich, daß Maria schon im 13. Jahrhundert als Altarstatt und Altar verherrlicht wird:

„Maria, du bis die heilige elterstat
dare in de gewiede elter is gesat
da uppe aller dat heilichtum steit
dat himel unde erde umbeneit
Din herce is de elter so reine
gezieret bit golde inde bit gesteine . . .
Dit gotes hus, dat du selue bis
deme engein godes hus gelich en is . . .“[160])

Im 14. Jahrhundert nimmt die Buntheit, Kühnheit aber auch die bisweilen ans Triviale streifende Lebendigkeit der Bilder zu. Wir stehen in der Zeit, die es über sich gebracht hat, Maria mit einer Apotheke zu vergleichen[161]). Gleichzeitig nimmt die sprachliche Zuspitzung überhand und ergeht sich in seltsamen, etwas erkältenden Wortspielereien, man könnte sagen Engführungen des Grundmotivs. Für derartige Verse „von vnnser frawen mit vil hübschen subtiliteten“ nur ein Beispiel: Johannes, der Mönch von Salzburg, übersetzt das alte Salve mater salvatoris des Adam von St. Viktor wie folgt:

11 . . . „Salue, mueter gueter reten,
der gedreyten Triniteten
edels schön gedreitz gesloz.
Gotes sun got vater worte
sunder magenkreftig porte
v̈ber gehewͤs dem maidel schos . . .“[162]).

Wenn er aber im gleichen Gedicht schreibt:

. . . „ainleich in deiner dryfalden
czuflicht vns gedreit dein schrein“ . . .

so kann die Stelle doch nicht anders gedeutet werden, als „zugleich mit der Dreifaltigkeit umfängt auch uns Dein Schrein“. Es dürfte kaum zu gewagt sein, in diesem Passus bereits die Verflechtung der Gnadenstuhl- und der Mantelidee („uns“) im Schrein Marias vollzogen zu sehen, zumal dem Dichter die Schutzmantelidee bekannt war: In dem Lied „Von vnser frawen“ dieses Mönchs Johannes von Salzburg wird sie unzweideutig ausgesprochen:

„Ballsam früchtig
Mach got czüchtig
so wir süchtig
werden flüchtig
vnder deines mantels fal . . .“[163]).

Ja, im Gedicht „Uterus virgineus“ desselben Autors begegnet auch zum ersten Mal das Wort Gnadenstuhl:

. . . „Das ist der genaden stuel
ain haws ane sünden pfuel
stul des höchsten gotes . . .“[164]).

Sonst tauchen im 14. Jahrhundert wenig neue Begriffe auf; um so mehr werden die überkommenen variiert und kombiniert: „der trinitat ain edler sarch“[165]), „ave, der drinitat ain fas“, „ave der drinetat ain sal“[166]); „der driveltikeit ein rigel“[167]),

. . . „der hohen drivaltikeit
ein gar edel Kemenat“[168]).

„aula summae maiestatis
templum sanctae trinitatis
Christi tabernaculum . . .“[169]).

Diese im wesentlichen aus der deutschen Marienlyrik entnommene Reihe von Zitaten ließe sich durch eine ähnliche aus der Predigtliteratur und aus der ekstatischen Dichtung der Mystik ergänzen[170]). Sie ließe sich auch leicht bis ins späte 15. Jahrhundert fortsetzen, wo vor allem Muskatblüt und Heinrich von Loufenberg Träger des Schreingedankens waren. Allein wir begnügen uns mit diesem Ausschnitt; denn weder die Predigt noch die spätere Lyrik hat wesentlich neue Gesichtspunkte beigetragen und schon die aufgestellte Reihe hat genügt, die Entwicklung des Gedankens übersehen zu lassen, die im Folgenden kurz zusammengefaßt werden soll:

Abgesehen von verstreuten Einzeläußerungen früherer Zeit fand der Schreingedanke zuerst im 12. Jahrhundert in Paris besondere Pflege und Ausbildung und zwar in der Schule von St. Viktor. Diese Schule stand in engster Fühlung mit dem heiligen Bernhard, dem Gründer des Zisterzienserordens, aus dessen Mitte die Schutzmantelidee stammt.

Schon in dieser Zeit ist die Symbolisierung soweit fortgeschritten, daß den beiden folgenden Jahrhunderten kaum mehr sinnbildliche Steigerung, sondern nur noch dichterische Bereicherung übrig bleibt. Als Angelpunkte dienen nach wie vor die „marianischen Typen“ des alten Testaments.

Die wichtigsten Schöpfungen des 13. Jahrhunderts sind: der mit Gold gezierte Altar, der übergoldete Schrein (Dominikanisch, gegen 1300) und das Sakrarium (sageraere) der Dreifaltigkeit.

Im 14. Jahrhundert sind die neuen Begriffe: der Gnadenstuhl (als Bezeichnung für den uterus virgineus) und der Schrein, der uns und die Dreifaltigkeit umfängt[171]). Diese wichtigste Stelle stammt von dem Benediktinermönch Johannes von Salzburg, der in der Lyrik des 14. Jahrhunderts am eifrigsten den Schreingedanken pflegt, der aber gleichzeitig auch die Schutzmantelidee dichterisch verwertet.

ANMERKUNGEN.

[1]) Die Forschung der letztvergangenen Jahre darf es sich zugute rechnen, den Begriff des Andachtsbildes wiederentdeckt und damit die gerechte Beurteilung des 14. Jahrhunderts um ein gutes Stück weiter gebracht zu haben. Vorangegangen ist W. Pinder (Marienklage; Pietà; Plastik), dann folgten G. Dehio (Geschichte), J. Baum und E. Panofsky (S. 264!).

Doch bleibt noch viel zu tun. Zusammenhänge der Herkunft und der kultlichen Bestimmung sind bisher mehr geahnt, als klar erkannt. Nur wenige haben eine Sonderuntersuchung erfahren (Jesus-Johannes-Gruppe, Vesperbild). Die weltanschaulichen und literarischen Quellen vieler Andachtsbilder sind noch in Dunkel gehüllt. das durch Arbeiten, wie W. Pinders Pietà, wohl blitzartig erhellt, das aber für weite benachbarte Gebiete nur um so schmerzlicher empfunden wird. Nicht viel klarer sehen wir hinsichtlich des Anteils der geistlichen Orden an der Entstehung und Verbreitung der Andachtsbilder, eine Frage, welche mit der nach westlichen und südlichen Anregungen eng zusammenhängt. Gruppierungsversuche konnten bisher noch nicht unternommen werden, da Herkunft und Entwicklung der einzelnen Typen noch nicht geklärt sind.

[2]) Die historischen Andachtsbilder der Christus-Gruppe, deren Aufreihung an der „geheimen Kette“ des Passionserlebnisses bereits erkannt wurde (Pinder, Plastik, S. 104), scheinen in Beziehung zum kanonischen Offizium zu stehen, dessen sieben Zeiten seit dem 14. Jahrhundert, ausgehend von den Dominikanern, mit den Hauptmomenten der Passion in Verbindung gebracht worden sind. Der Ausdruck „Vesperbild“ enthält einen nicht mißzuverstehenden Hinweis darauf.

Gegenstand der Betrachtung war (nach Greith, S. 329 ff.):

zur Mette: Abendmahl und Gefangennahme (Jesus-Johannes-Gruppe);
zur Prim: Pilatusvorführung, Ecce homo (Schmerzensmann);
zur Terz: Geißelung und Dornenkrönung (Jesus an der Martersäule; vergl. das Exemplar im Germanischen Museum von etwa 1400, Tfl. 46 der „Neuerwerbungen des G. N. M. 1921—1924, Nürnberg 1925);
zur Sext: Kreuztragung (Kreuzträger);
zur Non: Kreuzigung (Kruzifix);
zur Komplet: Grablegung (Grabchristus).
zur Vesper: Kreuzabnahme (Vesperbild);

[2a]) Zwischen den Horen des marianischen Offiziums, die bei den Dominikanern schon seit dem 13. Jahrhundert vor den kanonischen Tagzeiten gebetet wurden, und den historischen Andachtsbildern der Maria-Gruppe ist ein Zusammenhang ohne Zwang einstweilen nicht zu entdecken. Die Verkündigungs- und die Heimsuchungsgruppe, schon seit dem 12. Jahrhundert Bestandteile der Marienportale, isolieren sich im 14. Jahrhundert, anscheinend in Schwaben zuerst, zum Andachtsbild. Ebenda, gleichzeitig die „Maria im Wochenbett“ aus der Geburtsdarstellung des Tympanons. Marientod und Marienkrönung aber begegnen vor Beginn des 15. Jahrhunderts selten allein, dann aber gewöhnlich im Altarschrein.

[3]) Pinder, Plastik, S. 92—107.

[4]) Wackernagel II, Nr. 62 (12. Jahrh.).

[5]) Vergl. das Gedicht Ave-Eva von Konrad dem Marner, Wackernagel II, Nr. 182.

[6]) Evangelienbuch des Hl. Bernhard von Hildesheim nach 1014 (Beissel, Geschichte, S. 174); Melker Marienlied (vor 1130), V. 11: „Du versöhntest Evas Fall, Sancta Maria“ (Beissel, Geschichte, S. 115).

[7]) Halm-Lill, S. 26, Nr. 108 mit weiterer Literatur; Pinder, Plastik, S. 105.

[8]) Die Gegenüberstellung virgo-virga erscheint schon in der Marienpredigt des 1202 verstorbenen Zisterziensers Alanus de Insulis aus Lille, eines Schülers des hl. Bernhard. Auf ihm fußt Thomas von Aquino. Die Quelle entspringt im Mittelpunkt des scholastischen Lagers (Beissel, Geschichte, S. 223).

[9]) Halm-Lill, S. 36, Nr. 150.

[10]) Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Jahrg. 1920/21, Nürnberg 1921: F. W. Wenke, Graf Heinrich der Große von Sayn . . . S. 114.

[11]) Maria wird in der mittelalterlichen Lyrik gern als „Salomones Thron" angesprochen; so Wackernagel II, Nr. 482, 7; Nr. 591, 1; Nr. 758, 7.

[12]) „ut leo rugitu praestat, vitam ferre proli, sic te, Christe, pater triduo de morte vocavit" (Beissel, Geschichte, S. 389 und 475—477). Vergl. dazu auch Konrad von Würzburg, Vers 502 ff.: „dû bist des lewen muoter".

[13]) Pinder, Plastik, S. 106.

[14]) Pinder, Plastik, S. 105. — Der Weinstrauch wurde aber auch als Symbol der Maria genommen; vergl. den Hymnus Ave maris stella (vor 1030 bezeugt): „Virgo singularis — que virgo Deum paris — Inter omnes mitis — Veri botri vitis . . ." (Beissel, Geschichte, S. 127 f.). Im Heilspiegel wird der Rebstock — Maria — durch drei ihm entwachsende Reben mit der Trinität in Beziehung gebracht (Beissel, Geschichte, S. 471). — Ausstellung „alte Kunst am Mittelrhein", Darmstadt, 1927, Katalog Nr. 103.

[15]) Der Mantel des Kindes ist grün, der der Mutter blau gefüttert; letzterer mit silbernen Ornamenten in Gestalt von gefiederten Greifen. Auf dem vergoldeten Thron flache Vierpässe; außerdem teilen seine Oberfläche gepunzte Rautenmuster in Rädchentechnik. Ähnliche Punzenreihen an den Mantelrändern. Auch die Brustbilder der Propheten auf der Vorderfläche des Sockels sind in ihren Umrissen mit dem Punzenrädchen auf dem Goldgrund vorgezeichnet und dann mit schwarzer Farbe nachgezogen.
Die Krone der Madonna ist verloren. Sie bestand, nach dem Einschnitt über dem Haaransatz zu schließen, aus Metall. Im Gegensatz zu den meisten Madonnen des 14. Jahrhunderts fehlt das Kopftuch. — Es fällt auf, daß der rechte Fuß höher steht, als der linke; worauf er ruht, ist nicht erkennbar.

[16]) Lindenholz, Fassung auf Kreidegrund, darunter Leinwandschicht. Höhe: 1,27 m; Breite: 0,86 m; Tiefe: 0,84 m. — Der Madonna fehlen der linke Unterarm und die linke Hand; dem Kind fehlt der rechte Daumen. Ferner sind zwei von den ovalen Edelsteinen am oberen Gewandsaum Mariens verloren.

[17]) Gottvater mit Scheibennimbus in goldenem Gewand (Futter: Krapplackrot), das silberne (später braun übermalte) Kreuz vor sich haltend. Der Kruzifixus und die Taube des „Heiligen Geistes" fehlen.

[18]) Die beiden vordersten Reihen der Schutzflehenden sind besonders ausgezeichnet: Alle Gewänder sind vergoldet. Auf das Gold sind in dünnen Lasuren leuchtende Farben aufgetragen. Aus den Lasuren sind dann wieder allerlei Ornamente (Greifenartige Vögel, Doppelflug, Kleeblatt mit Ranken) ausgespart, beziehungsweise ausgekratzt, die das Gold durchblicken lassen. Alle diese Ornamente sind in ihren Konturen vorgepunzt. — Die übrigen Figuren haben in den Gewändern satte Farben, die Kronen sind golden.
Breite der Flügel: 0,34 m, Höhe derselben: 0,98 m. Höhe der Gottvaterfigur: 0,66 m. Die Madonna kam in vollkommen übermalten Zustand ins Museum. Die alte Vergoldung, welche sich unter der Neubemalung vorzüglich erhalten hatte, wurde durch den Restaurator des Museums freigelegt. Dabei kamen auch die Prophetenbrustbilder des Sockels zum Vorschein.

[19]) Durch freundliche Vermittlung des Schlesischen Landesmuseums in Troppau wurde der Brief von der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Krakau übersetzt und kommentiert. Beiden Stellen sei auch hier für ihre Bemühungen aufs herzlichste gedankt.

[20]) Übersetzung des Briefs:

„Auf Schloß [Roggenhausen].
Meiner Liebden Herrn Bolemienski Hochw. Meinem Hochwohlgeb. Herrn und Bruder! Durch entsprechenden [Boten] übermittle ich dies an Euer Hochwohlgeboren und bitte E. H., daß E. H. zu uns zur Kirmeß kommen möchten, da ich auch die Gnade haben werde, mit I. H. den Herrschaften von Zaskocze [beisammen zu sein], sodaß uns E. H. zur Kompagnie verhelfen mögen, auf daß wir uns miteinander Freuden hingeben könnten, worum ich E. H. nochmals bitte. Und jetzt zeichne ich als das, was ich bin, wohlmeinender Bruder und ergebener Diener. Beide verneigen wir uns vor Euch Beiden, vor E. H. verneigen wir uns. Adam Bialoblocki.“

[21]) Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens, II. S. 112 (Märker).

[22]) K. Niesiecki, Herbarz Polski, Leipzig 1839 II, S. 221. — v. Ledebur, Adelslexikon der Preußischen Monarchie, Berlin, I. S. 82.— Der deutsche Name für Trzcianie (Trzianek) ist Landen (Meyers Ortslexikon, II. S. 975).

[23]) Die Madonna — etwa 1,40 m hoch — thront heute in einem spätgotischen Altarschrein zwischen den Heiligen Barbara und Magdalena, die, gleich dem Schrein und den Flügelreliefs aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen. Aus dieser Zeit rührt auch die Bemalung des prismatischen Sockels mit Lorbeergebinden und der durchbrochene Untersatz her. Außerdem wahrscheinlich auch die Krone, welche der der Heiligen Barbara entspricht.

[24]) Der Kruzifixus scheint im 16. Jahrhundert ergänzt worden zu sein. — Der Sockel unter dem Gnadenstuhl entspricht nicht dem Nürnberger Exemplar. Die Vierpässe der Nürnberger Replik finden sich in Elbing auf einer kurzen von Maßwerk umschlossenen Halbsäule unter dem Gnadenstuhl.

[25]) Die Dominikanerkirche wurde 1246 gegründet und wahrscheinlich 1284 fertiggestellt. Nach dem Brand, 1504, entstand der Neubau, zu dem zwischen 1505 und 1515 reiche Zuwendungen flossen. Im Jahre 1542 ging das Kloster als solches ein. G. Döring, Versuch einer Geschichte . . . der evangelischen Hauptkirche zu St. Marien in Elbing, Elbing 1846, S. 33. — Zeitschrift des westpreuß. Geschichtsvereins, XXI, 1887, S. 83 (M. Töppen). — Dehio, Handbuch, II^2, S. 127. — Hermann Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450, Bonn und Leipzig, 1920, S. 90, Anm. 1 (Ehrenberg setzt die Malereien der Flügel ohne Begründung auf 1431 an).

[26]) J. Sarrète, S. 89 ff. — Catalogue officiel du Musée de Cluny; Bois et Meubles, Paris, 1925, Nr. 17. Inv. 12 060. —

[27]) Das Hermelinmuster im Innern fehlt; die Vergoldung scheint hier erneuert zu sein. — Sockel und Gewandsäume sind mit Punzenschlägen ornamentiert.

[28]) Der Sockel der Cluny-Madonna hatte gleich der in Elbing ehemals ein Maßwerkgehäuse, dessen Ansatzstellen noch zu sehen sind. — Der fehlende Kruzifixus wurde im 17. Jahrh. durch eine Elfenbeinfigur ersetzt. — Die Figur ist aus Lindenholz.

[28a]) Die offizielle Erlaubnis, Tragaltäre im engeren Sinne führen zu dürfen, erteilte Papst Urban V. im Jahre 1368 einer Reihe von Ordenskomturen (darunter denen von Elbing, Danzig, Brandenburg, Thorn) zum Gebrauch auf Kriegszügen gegen die Ungläubigen, (Voigt, V. S. 206 ff.). Feldretabel, oder (wie man solche damals nannte) „Reisealtäre“ im weiteren Wortsinn, sind in mehreren Formen erhalten und bezeugt. Beispiele: der silberne Reliquienschrein des Thile Dagister von Lorch, Hauskomturs von Elbing, 1388 angefertigt (Literatur siehe Anm. 42) und das Reliquiarium mit dem Wappen derer von Neuneck, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (B. Dudik, O. S. B.,

Kleinodien des Deutschen Ritterordens, Wien 1865, S. 65, Tf. bei S. 68). Den Gebrauch gemalter (oder geschnitzter und gefaßter?) Reisealtäre im Ordensheer beweist eine im Marienburger Treßlerbuch gebuchte Zahlung aus den Jahren 1399 und 1406: „vor eynen reysalter zu molen“ an den Maler Peter (Joachim, S. 15 u. 402).

[29]) Dehio, Handbuch, II², S. 229. — Münzenberger und Beissel, I, S. 113 f. — B. K. D., Westpr., II, Landkreis Danzig, 5, Kreis Preußisch-Stargard, S. 178 ff. —

Leider ist der Erhaltungszustand der Madonna in Klonowken kein guter. Die reiche, mit Punzenornamenten belebte Vergoldung löst sich an zahlreichen Stellen ab. Auch fehlt ihr der linke Unterarm. Die Köpfe sind roh übermalt; besonders abstoßend der stechende Blick der kleinen Pupillen. — Im Innern fehlt das Hermelinmuster. Es fehlen beide Hände der Gottvaterfigur, außerdem das Kreuz und der Kruzifixus. Die Kirche, welche die Madonna heute birgt, ist ein gotischer Ziegelbau der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und war der hl. Katharina geweiht. Urkundliche Nachrichten über das Gnadenbild waren nicht zu finden.

[30]) Ob diese Hand keine Ergänzung ist, müßte am Original nachgeprüft werden.

[31]) Dehio, Handbuch, II², S. 265. — B. K. D., Westpr., II, 5, S. 184. — Münzenberger und Beissel, II, S. 198. — Für die Aufnahmen der Madonnen in Liebschau und Klonowken schulde ich Herrn Dr. Mannowsky-Danzig aufrichtigen Dank.

[32]) Sarrète, S. 129, erwähnt die Madonna unter der irreführenden Ortsangabe „Segny“. — Den Hinweis auf das Exemplar verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Brosig-Posen. Für all seine vielen Bemühungen, insbesondere für die Übersetzung eines polnischen Textes sei auch an dieser Stelle herzlichst gedankt. —
A. Fridrich, Band III, S. 430 ff; mit zwei Abbildungen auf S. 431. Ebenda, S. 434 weitere Literatur. — Die Figur besteht aus Lindenholz und ist „drei Ellen“ hoch. Im Innern scheinen die Taube und der Kruzifixus des Gnadenstuhls Ergänzungen späterer Zeit zu sein.

[33]) Sarrète, S. 120 ff. — Sveriges Medeltid, t. III, pl. 463, Stockholm 1868—1903. — Henrik Cornell, S. 69 ff, Figur 52. —
Für die liebenswürdige Besorgung der Photographien der schwedischen Schreinmadonnen sowie für einen Sonderdruck seines Aufsatzes bin ich Herrn Dr. H. Cornell zu herzlichstem Dank verpflichtet. —

[34]) Ergänzt sind: Krone und linke Hand der Mutter, Arme, vielleicht auch Kopf des Kindes. Wahrscheinlich ist sogar der Kopf der Maria nachgeschnitten. Im Innern fehlt der Sockel des Gnadenstuhls und das Kruzifix.

[35]) Sarrète, S. 122 ff. — H. Cornell, S. 69 ff, Figur 50 und 51. — Katalog der Ausstellung in Hernösand, 1912, Nr. 38. —

[36]) Mutter, Kind und Gottvater haben goldene Gewänder. Es fehlen die Hände der Gottvaterfigur, das Kruzifix und die Taube. Wie die Fassung, so sind auch die handwerklichen Gemälde der Flügel schadhaft.

[37]) Die Mode hat im 14. Jahrhundert bereits einen lebhaft ausgeprägten Charakter angenommen. Sonderbare und seltsame Einfälle treten in Fülle auf und wechseln schnell. In den Kulturzentren erscheinen die Neuerungen gleichzeitig und gleichartig, sodaß verhältnismäßig kleine Zeitunterschiede sicher erfaßt werden können.

[38]) Auch Tulpenärmel (Hermann Schmitz, Bildteppiche, Berlin 1919, S. 74).

[39]) Jahrbuch d. kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission . . . 1916, Bd. 10, S. 105 ff. (H. Heubach).

[40]) Schultz, I, Tf. IX, Fig. 1.

[41]) Schultz, I, Tf. XII, XIV, XV.

[42]) Zeitschrift für christliche Kunst, 28. Jahrgang, 1915. S. 94—96, Abb. 8 und 8a. Siehe auch Czihak, II, Abb. 23 und 24.

[43]) Schultz, II, Figur 280—283.

[44]) Schultz, II, S. 217 (Quelle von 1389); ebenda I, Tf. VIII, 8 (1383) und I, Tf. XIV, rechts (1387).

[45]) Schultz, I, Tf. XIV (1387); II, Figur 281 (1397).

[46]) Schultz, II, Figur 300 (1410), 302 u. 311 (1419).

[47]) Die Straubinger Madonna (um 1300) und die Schweinfurter Madonna (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts), beide im Germ. Nat.-Museum. Abbildungen im Anzeiger 1922/23, S. 25 und bei Josephi, Nr. 1, S. 3.

[48]) L. Stéphan [Notice sur Notre Dame du Mur, Morlaix, 1895] will in Oberitalien Schreinmadonnen gesehen haben (Madonnes à l'armoire). Leider verschweigt er, wo.

[49]) Perdrizet; Krebs; Beissel, Geschichte, S. 352 ff.; Schué; Baum, gotische Bildwerke, S. 49 ff.; Pinder, Plastik, S. 105; Habicht, S. 112 ff.

[50]) Schué, S. 261. — Beissel, Geschichte, S. 206. —

[51]) Caesarius von Heisterbach, Dialogus miraculorum. Ausführliches bei Beissel, Geschichte, S. 352. — Schué, S. 264. — Krebs, S. 28.

[52]) Perdrizet, S. 27, pl. II., Nr. 3.

[53]) Zwei Beispiele in Freiburg i. B., Krebs, S. 29 u. 33. — Perdrizet nimmt diese Fassung als die ältere (S. 150).

[54]) Baum, gotische Bildwerke, S. 147; Tf. 46 u. 47. — Perdrizet, S. 152, will diese Fassung erst um 1420 entstanden denken, was für Deutschland nicht zutrifft.

54a) Wir vermuten in den Stifterfiguren den littauischen Fürsten Witold (Witowd) und seinen Anhang, welcher sich mehrmals in die Arme des Ordens geworfen hat, um mit dessen Hilfe wieder in Besitz seiner väterlichen Erblande zu kommen. Er war schon 1383 im Ordenshause zu Tapiau getauft worden, wobei er versprach dereinst seine Erblande vom Orden als Lehen anzunehmen. 1384 verriet er den Orden, flüchtete sich aber 1390 erneut ins Ordensland. 1391—1392 hielt er sich mit seiner Familie zu Bartenstein auf. Seit Anfang des Jahres 1390 weilten auch seine Brüder Sigmund und Konrad, sein Brudersohn, sein Weib, seine Tochter, seine Schwester, zwei Fürsten von Smolencz und 100 vornehme Littauer teils als Geiseln, teils als Unterhändler im Ordensland. 1392 verrät er den Orden zum zweiten Male, doch schließt 1398 der Hochmeister Frieden mit ihm, so daß 1400, als Witolds Gemahlin die heiligen Stätten des Ordenslandes bereist und zu den Reliquien der Hl. Katharina in Brandenburg, zu denen der Hl. Barbara in Althaus und zum Grab der seligen Dorothea von Montau wallfahrtet, diese aufs gastfreiste vom Hochmeister empfangen wird (Voigt, V., S. 422, 425, 436, 537, 578).

Da Stifterwappen fehlen, ist diese Vermutung einstweilen nicht zur Gewißheit zu erheben.

[55]) Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. B. 1928, I, S. 229 bis 233. Ebenda S. 223 ein Protest des 13. Jahrhunderts gegen andere Arten von Dreieinigkeitsbildern.

[56]) Heinrich Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 541.

[57]) Mitteilungen der K. u. K. Zentralkommission, XV, 1870, S. 154 (A. R. v. Perger). Hier wird eine „irische" Zeichnung in Wien besprochen. Vergl. zu dieser Miniatur auch „Albertina-Faksimile", Handzeichnungen deutscher Meister, herausgegeben von J. Meder, Wien 1922, Nr. 1, wo sie als „irisch (?) um 1150" bezeichnet wird.

[58]) Würzburg, Luitpold-Museum. Pinder, Plastik, S. 46, Abb. 37.

[59]) Zwei Kirchen Westpreußens bewahren Holzbildwerke von „Gnadenstühlen" auf, die vermutlich aus verloren gegangenen Schreinmadonnen stammen: Thorn, St. Jo-

hann, ein Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (B. K. D., Westpr., II,1, Beilage 10, bei S. 256) und Altmünsterberg, katholische Filialkirche, eine Arbeit aus der Zeit um 1430 (B. K. D., Westpr., IV,1, Beilage 2, bei S. 8).

[60]) Eine andere seltene Verflechtung des Gnadenstuhls, diesmal mit „Abrahams Schoß", eine Alabasterfigur des frühen 15. Jahrhunderts im Museum of Fine Arts zu Boston (Burlington Magazine, 1928, Novemberheft, S. 263) sei deshalb erwähnt, um zu zeigen, daß der Gnadenstuhl wohl mit anderen Andachtsbildern kombiniert werden konnte, selbst dabei aber sich gleich blieb.

[61]) Es scheint bis jetzt auch noch kein anderes Schreinbildwerk aufgetaucht zu sein neben der Schreinmadonna.

[62]) Vesperbild, Jesus-Johannes-Gruppe u. a. m.

[63]) An einigen Stellen greift das Buch von J. Sarrète über die Grenzen Frankreichs hinaus (Schweden, Spanien, Westschweiz, England). Von der Deutsch-Ordensgruppe kennt S. nur ein Stück (das in Paris), welches er irrtümlich für französisch hält. Er nimmt den Deutsch-Ordens-Ritter für einen Tempelherrn (S. 89 ff.).

[64]) In diesem Aufsatz findet sich auch eine sehr treffende Kritik des Buches von J. Sarrète. — Herrn Geißendörfer-Rothenburg, der mir freundlicherweise den Aufsatz Cornells übersetzt hat, sei auch hier aufs Beste gedankt.

[65]) Sarrète, S. 40 ff. mit 4 Abbildungen. — Didron, Annales archéologiques, Bd. 26, 1869, S. 410 ff.; Bd. 27, 1870, S. 51 u. 107.

[66]) Veränderungen neuerer Zeiten zeigt das Kind, das wohl samt den Händen der Mutter ergänzt ist. — Die übereinstimmenden Elfenbeinmadonnen des Louvre (Sarrète S. 78 ff.), in Lyon (Sarr. S. 84 ff.) und in Rouen (Sarr. S. 85 ff.) sind Nachahmungen von etwa 1840 nach dem Original in Boubon; eine weitere Replik in Baltimore, U. S. A. (Sarr. S. 87 f.).

[67]) Sarrète, S. 53 ff. — Annales archéologiques, 1869, XXVI, S. 415 (Didron). Nußholz, Höhe: 1,41 m.

[68]) Annales archéologiques, 1869, XXVI, S. 415.

[69]) Joseph Depoin, La Vierge ouvrante de Maubuisson, Mémoires de la Soc. Hist. et Arch. de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, Bd. 4, Pontoise, Paris 1883, S. 13—23.

[70]) Auf die Madonna von Maubuisson lassen sich, als Seitenabzweigung, einige Schreinmadonnen der Pyrenäenhalbinsel zurückführen, Elfenbeinfiguren, welche die Passionsszenen im Innern durch Szenen aus dem Marienleben ersetzt haben: Die Madonna von Allariz (Spanien), die von Salamanca (Spanien) und die „Madonna vom Paradies" in Evora (Portugal). Vergl. Sarrète S. 131—138. Es sind Sitzfiguren mit sitzendem Kind. Die Reliefs aus dem Marienleben stehen unter gotischen Bogenstellungen. Höhe der Madonna von Allariz: 25 cm. Die Madonna von Salamanca besteht nur innen aus Elfenbein; das Äußere ist aus Holz. Sarrète bildet nur die Madonna von Allariz ab. Über die Entstehungszeit, ja sogar über die Echtheit der drei Madonnen hat sich nichts Sicheres in Erfahrung bringen lassen.

[71]) Le Trouher, Notre-Dame de Quelven, Vannes, 1901. — J. M. Le Mené, Histoire archéologique féodale et religieuse des Paroisses du diocèse de Vannes, Guern, Bd. 1, S. 304. — A. de la Grancière, Notre-Dame de Quelven, Revue Morbihannaise, Januar-Februar 1902. — Sarrète, S. 49 ff. — Beissel, Wallfahrten, S. 440 (die Kapelle wurde 1401 erneuert). —

[72]) Sarrète, S. 60 ff. — Höhe der Figur: 1,20 m. Holzschnitzerei. Füße in späterer Zeit abgeschnitten.

[73]) Le Fribourg artistique à travers les âges, 3. année, 1892 (M. Diesbach, Statues de la Vierge) Fribourg, 1892, pl. XV u. XVI.

[74]) Sarrète, S. 74 ff. — Höhe 1,50 m. Weitere Literatur: siehe Anmerkung 73.

[75]) Die Figur fehlt bei Sarrète. — Baum, Gotische Bildwerke, S. 99. — Die Kapelle ist 1402 erstmals erwähnt und wurde 1495 umgebaut.
Holz, 1,19 m hoch. L. M. 12 063. — Die Figur ist verstümmelt. Der überarbeitete Kopf nicht mehr mit dem Körper verbunden, die Rückwand fehlt, die Mitteldarstellung im Innern ist nicht erhalten. Auch das Kind ist sehr beschädigt.

[76]) Der Name kommt von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort, der alten Kirche zu Morlaix, welche 1295 auf einem Teil der Stadtbefestigung gegründet worden ist. In der französischen Revolution wurde diese Kirche zerstört. Heute wird das Gnadenbild in der Pfarrkirche zu St. Mathieu verehrt.

[77]) Sarrète, S. 95 ff. — Holzfigur, Höhe unbekannt.

[78]) Kruzifix und Taube sind Ergänzungen.

[79]) Notice sur Notre-Dame du Mur, patronne de Morlaix, Morlaix, 1895. Er setzt das erhaltene Gnadenbild in die Zeit um 1400.

[80]) Wetzer u. Weltes Kirchenlexikon, XII, Freiburg i. B. 1901, S. 83 ff.

[81]) Diese Bruderschaft war ursprünglich eine Vereinigung zu gegenseitiger Unterstützung gewesen, hat sich aber später umgebildet zu einer Gesellschaft zum Schutz des Handels mit Webwaren, einer Haupteinnahmequelle von Morlaix. Der Orden der Trinitarier selbst, wie der der Mercedarier, war zum Zwecke des Loskaufs gefangener Christen aus den Händen der Ungläubigen gegründet worden.

[82]) Sarrète, S. 125. — Leisching, Bd. I, Tafel VI. — Lindenholz, gefaßt; Höhe: 0,43 m.

[83]) Nicht bei Sarrète. — Pappelholz, Höhe: 1,10 m; ehemals Sammlung J. Simon; vordem bei J. Böhler-München.

[84]) Nur der Kreuznimbus in Höhe des Kopfes einer sitzenden Person ist erhalten.

[85]) Farben: Maria trägt ein rotes Kleid und einen grünblauen Mantel. Die Säume sind vergoldet, ebenso die Krone. Das Kleid des Kindes ist blaugrün. — Alle näheren Angaben über diese Madonna, wie auch die Aufnahmen verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. C. F. Bange, Berlin.

[86]) Der Aufbau der Figur zeigt alle Kennzeichen des frühen, die sehr derbe Einzelbehandlung (Gesichter, Augen, Haare) ebenso deutliche Merkmale des späten 14. Jahrhunderts. Insbesondere rufen die groben Locken, welche das Gesicht der Maria einrahmen, Erinnerungen an die Kruseler-Haube des späten 14. Jahrhunderts hervor.

[87]) Sarrète, S. 139 ff. mit drei Abbildungen. — Olivenholz, Höhe 0,72 m. Kopf des Kindes ergänzt, Vergoldung um 1640 erneuert. Das Innere im 17. Jahrhundert ornamental übermalt. Was die Flügelgemälde dargestellt haben, ist leider, nicht einmal durch Urkunden überliefert. Nach Analogie der Berliner Figur und der im Folgenden zu besprechenden in Alluyes muß es der Englische Gruß gewesen sein. Kreuz und Taube des Gnadenstuhls fehlen.

[88]) Sarrète, S. 107 ff. — Eichenholz, 1 m hoch.

[89]) Sarrète, S. 99 ff. — Nußholz, Höhe mit Sockel 1,08 m. Das Kind eine spätere Ergänzung; auch der rechte Arm der Mutter ist erneuert.

[90]) Sarrète, S. 115 f. — Eine Anfrage an den Besitzer vom November 1927 kam als unbestellbar zurück.

[91]) Didron, S. 416 ff.

[92]) Ein drittes Madonnenbild, das sich öffnen ließ, schenkte Karl IV. im Jahre 1304 der Kathedrale von Reims, eine edelsteinbesetzte Goldschmiedearbeit mit einem Kelch im Innern. Inv. Karls V., Didron, S. 417.

[93]) Diese Goldschmiedearbeiten waren ihrer geringen Ausmaße wegen, ferner auch, da sie mit Vorliebe zu Stiftungen und Geschenken dienten, die prädestinierten Verbreiter des Schreinbildgedankens.

[93a]) Von hier aus scheint sich ein Weg des Eindringens der Schreinmadonnen-Idee ins Ordensland zu erschließen: König Karl V. von Frankreich, bei dem der Hochmeister Winrich von Kniprode (1351—1382) in besonders hoher Achtung gestanden haben soll, hat 1379 diesem Hochmeister durch den Elbinger Bürger Hermann Ruge und den Ordensschäffer Heinrich von Alen, die in einer Klagesache am französischen Hof vorstellig geworden waren, eine kostbare, in Gold gefaßte Reliquie vom Hl. Kreuz übersandt. Bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit mag der Hochmeister von dem neuen Andachtsbildtypus Kenntnis erhalten haben oder vielleicht sogar von Karl V. mit einem silbernen Exemplar beschenkt worden sein (Voigt, V., S. 317 ff.).

[94]) Didron, S. 416, Anm. — Hirn, S. 528 (Anm. 7 zu Kapitel XVI). — Es war mir in diesem Falle nicht möglich, zu den Quellen vorzudringen und Genaueres über die Zeit dieser Begebenheit zu erfahren. J. B. Schwab, Johannes Gerson, Würzburg 1859, erwähnt den Vorfall nicht.

[95]) Sarrète, S. 116 ff. — Rites of Durham . . . Surtees Society, Vol. II, 1902, edited by Honorary Canon. J. T. Fowler, S. 30. — Die Angaben über diese Schreinmadonna verdanke ich Herrn J. M. Falkner, Bibliothekar beim Kapitel in Durham.
Vergl. dazu auch Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, Bd. 2, Paris 1878, S. 413.

[96]) Pinder, Plastik, Abb. 212—216. — G. F. Hartlaub, Die Schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis, Niedersächsische Kunst, 8. u. 9. Band, Bremen, 1924.

[97]) Pinder, Plastik, S. 240, Abb. 224: „Danziger Meister lübischer Schulung". — Ehrenberg, Abb. 79. —

[98]) B. K. D., Westpr., IV, 1, Beilage 27 bei S. 352.

[99]) B. K. D., Westpr., II, 5, S. 52, Beilage 6. „Das Material scheint Stuck zu sein", „um 1350". — Ehrenberg, Abb. 15—17.

[100]) Voigt, Geschichte Preußens, V., S. 74 f. und 253. — Diesem Handelsweg scheint auch die westpreußische Form des Schutzmantelbildes gefolgt zu sein, das wichtige ikonographische Züge (vor allem die Eingliederung in den Zusammenhang der Weltgerichtsdarstellung) mit den ungarischen und böhmischen Denkmälern gemein hat. Zu dem von L. Éber (Zeitschr. für christl. Kunst, XXVI, 1913, S. 349 ff.) veröffentlichten Material sind noch nachzutragen: im Ordensland: Die Fresken des Beinhauses von Biesterfelde, Kreis Marienburg (B. K. D., Westpr., IV, 1. S. 378) und in Böhmen: Die Fresken in Key, Bez. Karolinenthal, Bartholomäuskirche (Topogr. Böhmens, XV, S. 231) und in Slavětin, Bez. Laun (Topogr. Böhmens, II, Tf. II und III).

[101]) Pinder, Plastik, Abb. 140: „schlesische Madonna". — Ehrenberg, Abb. 78. —

[102]) Wiese, S. 39, Tf. XXV ff. — Braune-Wiese, Nr. 35. —

[103]) Ernst, S. 109 ff. —

[104]) Ehrenberg, Abb. 82, S. 98. — Passarge, S. 63.

[105]) Pinder, Plastik, S. 240: „Import aus der Heimat der Vesperbilder". — Ehrenberg, S. 97. — Passarge, S. 62, Abb. 27.

[106]) Passarge, S. 58. — Wiese, S. 45, Tf. XXIII. — Braune-Wiese, Nr. 48. —

[107]) Passarge, S. 57, Abb. 24. — Wiese, S. 39, Tf. XXI.

[108]) Ernst, Figur 101.

[109]) Pinder, Plastik, S. 177 und 240; Abb. 222. — Ehrenberg, S. 95, Abb. 80.

[110]) Pinder, S. 177 und 240; Abb. 223. — Wiese, S. 53.

[111]) Wiese, S. 53, Tf. XXX ff. — Braune-Wiese, Nr. 38.

[112]) Wiese, S. 21 ff. und 27 f. — Braune-Wiese, Nr. 1—34, S. 11—23; zur Stilcharakteristik: ebenda, S. 13.

[113]) Braune-Wiese, Nr. 7 und 9 (Text).

[114]) Salzburg, Museum Carolino-Augusteum: Österr. Kunsttopographie, Bd. XVI, Wien 1919, Tf. XVI, S. 213. — Katalog der Ausstellung „Gotik in Österreich", Wien 1926, Nr. 119, Abb. 19. Auch die Madonna auf dem Löwen im Bayr. Nat.-Museum gehört hierher, obwohl Wiese (Anm. 39) engere Beziehungen zur schlesischen Gruppe ablehnt: Halm-Lill, S. 36, Nr. 150, Tf. 76. Eine vergröberte Replik aus Reichenhall-Salzburg, ist veröffentlicht bei Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig, 1923, Tf. 40; Text S. 162.

[115]) Braune-Wiese, Nr. 10 und 30 (Text).

[116]) Braune-Wiese, Nr. 21 (Text).

[117]) Braune-Wiese, Nr. 27 (Text). Wiese verfolgt den Stil sogar bis Ostpreußen (Waltersdorf und Marienfelde): Braune-Wiese, Nr. 29 (Text). Seine Wirkung bis nach Schweden bezeugt eine Madonna in Hässjö, die Cornell, Fig. 48 abbildet.

[118]) B. K. D., Westpr., IV, 1., S. 108, Abb. 149. — Wiese, S. 22, Tf. III. — Braune-Wiese, Nr. 9 (Text).

[119]) B. K. D., Westpr., IV, 1., S. 28, Abb. Beilage 5. — Wiese, S. 22. — Braune-Wiese, Nr. 9 und 27 (Text).

[120]) B. K. D., Westpr., IV, 1., S. 286, Abb. 357. — Wiese, S. 22. — Braune-Wiese, Nr. 27 und 29 (Text).

[121]) B. K. D., Westpr., VIII, Beilage 5a bei S. 432. — Ehrenberg, Abb. 22. — Wiese, S. 31 und Anm. 53a. — Braune-Wiese, Nr. 20 (Text).

[122]) B. D. K., Westpr., IV, 1., S. 132 ff., Beilage 21b. — Braune-Wiese, Nr. 27 (Text).

[123]) Braune-Wiese, Nr. 30, Tf. 25 rechts.

[124]) Braune-Wiese, Nr. 31, Tf. 26 und 27.

[125]) Braune-Wiese, Nr. 32, Tf. 28—30.

[126]) Braune-Wiese, Nr. 20, Tf. 15.

[127]) Braune-Wiese, Nr. 23, Tf. 19.

[128]) Die Madonna des Salzburger Museums (vergl. Anm. 114) wird von Tietze, Österr. Kunsttopogr. XVI, S. 213 „um 1400", von Ernst, Katalog der Ausstellung Gotik in Österreich, Nr. 119 „um 1320—30" angesetzt.

[129]) Vor allem die Denkmäler: Braune-Wiese Nr. 9 (Hermsdorf), 13, 14, 28, 30—33.

[130]) Eine ordensländische Parallele zu diesem Faltenstil bietet die sitzende Madonna in Groß-Montau, B. K. D., Westpr., IV, 1., Beilage 26.

[131]) Braune-Wiese Nr. 39 (Madonna im Kunstgewerbe-Museum, Breslau), 40 (Bischof ebenda), 49 (Madonna mit Engeln, ebenda), 50 (Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum zu Görlitz). Eine ganz späte Nachwirkung dieses Stils in Breslau: die Einhornjagd im Marienaltar von S. Elisabeth, um 1450 (F. Landsberger, Breslau, Berühmte Kunststätten, Bd. 75, Leipzig, 1926, Abb. 63 u. 64).

[132]) Topogr. Böhmen, XXXV, S. 195. — Ernst, S. 122, Abb. 100.

[133]) Topogr. Böhmen, XXIV, S. 198, Fig. 297.

[134]) Ernst, S. 117 f., Abb. 95 u. 96.

[135]) Ernst, Figur 90 und Tafel IX: Krummauer Madonna (Wien, Staatsgalerie).

[136]) Eintrag ins Marienburger Treßlerbuch vom 31. 1. 1399: „item vor das holzgemechte zum bilde von Prage 5 scot dem tischer . . ." Im gleichen Jahr: „item 2 schilling trankgelt den smedeknechten, do sy dy stange smitten, do das bilde von Prage uf stet . . ." (Joachim, S. 62 f.). Es handelt sich also offensichtlich um ein plastisches Bildwerk.

[137]) Am verwandtesten noch die Figuren aus Hela, um 1380—1390, im Stadtmuseum zu Danzig (H. F. Secker, die Städt. Gemäldegalerie, Danzig, 1913, S. 22, Abb. 3 u. ders. Die Kunstsammlungen im Franziskanerkloster zu Danzig, Wegweiser, Berlin, 1917, Abb. 38, Text S. 31), die jedoch auch Beziehungen zur Löwenmadonnengruppe haben (Wiese, S. 67, Anm. 46).

[137a]) Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens, VI., Richard Ernst, Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts, Prag, 1912, Tafel XI: Glatzer Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. — Ebenda, Tafel XVI, Madonna, Wien, Privatbesitz, böhmisch. — Wenn das Motiv in Deutschland begegnet, so ist es italienischer Import: Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 49. Bd., Berlin 1928, S. 187, Abb. 1 u. 3 (Ilse Futterer, Zur Malerei des frühen 15. Jahrhunderts im Elsaß): Geburt Mariae, Straßburg, S. Max.

[137b]) Vitzthum-Volbach, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien. Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1924, S. 236, Abb. 189: Duccio, Madonna mit drei Franziskanern, Siena, Akademie (gleichzeitig eine frühe Vorstufe der Schutzmantelmadonna!). — Sammlung Spiridion, Paris (Voranzeige der Versteigerung bei P. Cassirer u. H. Helbing im Mai 1929): Piero del Pollaiuolo, Madonna mit Kind.

[138]) Hierher gehört der Reliquienaltar des Bischofs Johannes von Pomesanien (1378 bis 1409), Ehrenberg, S. 53 ff. — Stoedtner, Phot. Nr. 23 723—28 und der Marienaltar in Thorn, Ehrenberg, Abb. 49 u. 50.

[139]) Yrjö Hirn, The sacred shrine, London, 1912.

[140]) Diese Typen, wie sie später die Lauretanische Litanei zusammenfaßt, waren schon seit karolingischer Zeit geprägt: Der brennende Busch (Exod. 3,2), der Stab Aarons (4. Mos. 17, 7 u. 8), Die Gerte von Jesse (Jesaias 11, 10), Das Fell Gideons (Jud. 6, 37), urna aurea (Ebr. 9, 4), hortus conclusus (cant. 4, 12), porta clausa (Ezech. 44, 2), fons signatus (cant. 4, 12), turris eburnea (cant. 7, 4) u. a. m. Bis ins 12. Jahrhundert bildeten sie den wesentlichen Inhalt der Mariendichtung: „Ich habe im 12. Jahrhundert fast nur biblische Gleichnisse bemerkt, nicht die aus der Natur entnommenen“ (Wilhelm Grimm, Einleitung zu Konrads von Würzburg Goldene Schmiede, Berlin 1840, S. XXIII).

[141]) Wackernagel, I, S. 63 Nr. 81,1 schreibt den Hymnus dem Venantius Fortunatus (um 530—600) zu, doch ist er offenbar späteren Ursprungs (Beissel, Geschichte S. 12 u. 128). Der Anfang des Hymnus fand Aufnahme in das Römische Brevier für die Matutin der Feste der Gottesmutter. Eine freie Übersetzung vom Jahre 1501 bei Wackernagel II, Nr. 1076:

„Den erde, mer vnd himel all
eren, anbetten, verkünden
der die dry bew regiert mit schall
ließ sich in der arch finden.“

[142]) Wackernagel, I, S. 125 f., Nr. 194. — Hirn, S. 321. — Zu Adam von St. Viktor: Wetzer und Welte, I, S. 214. — Eine Übersetzung des Heinrich von Loufenberg (um 1445 Johanniter in Straßburg) bei Wackernagel, II, Nr. 758:

„Bis grůst mûter aller milte
vnd der ganczen driualt schilte
edler, reiner, kůscher schrin . . .“

[143]) So in der sog. Mariensequenz von Muri, Wackernagel II, Nr. 37. — Beissel, Geschichte, S. 116. — „Gottes Zelle“ begegnet später häufig auf Glockeninschriften; Beissel, Geschichte, S. 459: 1306 in Ersingen (Württemberg), 1419 in Zürich.

[144]) Wackernagel, II, Nr. 63, 3. — Ebenso schon im 10. Jahrhundert: Wackernagel, 1, Nr. 153; ferner ebenda I. Nr. 244, 7 (13. Jahrh.) und II. Nr. 317, 16: „gewihtez templum domini“ (13. Jahrh.).

[145]) Wackernagel, II, Nr. 62, 1 und Nr. 214, 13 (13. Jahrh.).

[146]) Wackernagel, II, Nr. 29, 14; ähnlich im Melker Marienlied, vor 1130, Strophe 14 (Beissel, Geschichte, S. 115).

[147]) Wackernagel, II, Nr. 65,4.

[148]) Wackernagel, II, Nr. 78.

[149]) Wackernagel, II, Nr. 179, 1.

[150]) Wackernagel, II, Nr. 199, 1 u. 39.

[151]) Konrad von Würzburg, Zeile 1255, 1729, 1251 und 1274.

[152]) Konrad von Würzburg, Zeile 348; ähnlich auch im 14. Jahrhundert bei der Dominikanerin Margareta Ebner, geb. 1291: „triskamer der heiligen drivaltekeit“ (Ph. Strauch, Margareta Ebner, Freiburg und Tübingen 1882, S. 284 u. 403).

[153]) Wackernagel, II, Nr. 188, 2. Vergl. dazu Bruder Hansens Marienlieder:

> „Sie ist eyn tempel und eyn sel
> des grosen heers Emanuel
> und sie ist der personen dry
> eyn sacristy.“ (Hirn, S. 551, Anm. 57).

[154]) Wackernagel, II, Nr. 326; ähnlich Nr. 320, 5 (Meister Poppe, der starke).

[155]) Wackernagel, II, Nr. 360, 1; ähnlich Nr. 361: „Maria hoch drivaltec sloz“.

[156]) Wackernagel, II, Nr. 316, 9. — Es sei daran erinnert, daß alle Schreinmadonnen sich durch überwiegende Goldfassung von den übrigen Marienfiguren der Zeit unterscheiden. — Eberhart v. Sax war um 1309 Dominikaner in Zürich (Beissel, Geschichte, S. 226, Greith, S. 204 ff.).

[157]) Wackernagel, II, Nr. 317, 12, 39, 51 u. 54.

[158]) Wackernagel, II, Nr. 320, 6 (Meister Poppe, der starke).

[159]) Wackernagel, II, Nr. 360, 3 und Nr. 361, 1.

[160]) Wackernagel, II, Nr. 206, 1, 2.

[161]) „Port beslozzen, garte, brunne, / apotek mit lobes wunne / und ein zell mit lutertranc . . .“ Wackernagel, II, Nr. 482, 3.

[162]) Wackernagel, II, Nr. 583, 11 u. 13.

[163]) Wackernagel, II, Nr. 582, 6.

[164]) Wackernagel, II, Nr. 591, 3.

[165]) Wackernagel, II, Nr. 547, 5 (Johannes, d. Münch von Salzburg).

[166]) Wackernagel, II, Nr. 435, 1, 3.

[167]) Wackernagel, II, Nr. 475, 11.

[168]) Wackernagel, II, Nr. 482, 11, eine Übersetzung des Salve mater salvatoris. — Die Kemenate schon bei Wackernagel, II, Nr. 456, 4.

[169]) Wackernagel I, Nr. 271,4; hier auch „fulgens archa dei“ (Strophe 10): Konrad von Gaming.

[170]) Ein Beispiel für viele: Heinrich Suso (um 1300—1366), Buch der Weisheit, II, 16: „ . . . Der Sohn Gottes, der in dem Schrein ihrer jungfräulichen Schöne so süße ruhte . . .“.

[171]) Daß diese Stelle in einer Verdeutschung des alten Salve mater salvatoris des Adam von St. Viktor vorkommt, ist für die Kontinuität des Gedankens bedeutsam.

VERZEICHNIS
DER WICHTIGSTEN LITERATUR

(zitiert nach den gesperrt gedruckten Schlagworten).

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1884 ff.

B. K. D. Westpr. = Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen, Danzig, 1884 ff.

Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Kataloge der K. Altertümersammlung in Stuttgart, Band III. Stuttgart, 1917.

Baum, Julius, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg-Stuttgart, 1921.

Beissel, Stephan, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B., 1909.

Beissel, Stephan, Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau, Freiburg i. B., 1913.

Braune H. und Wiese E., Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926. Leipzig, 1929.

Cornell, Henrik, Spridda studier från utställningens afdelning för medeltida träskulptur; Särtryck ur studier vid utställningen för äldre Kyrklig Konst, Hernösand 1912. Stockholm o. J.

Czihak, E. v., Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. Leipzig, 1908.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig, 1917 ff.

Dehio, Georg, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1905 ff.

Didron, Édouard, Les images ouvrantes; Annales archéologiques, Band 26, Paris 1869, S. 410—421. Band 27, Paris 1870, S. 51—55; S. 107—109.

Ernst, Richard, Die Krummauer Madonna der K. K. Staatsgalerie, Jahrbuch des Kunsthistor. Instituts der K. K. Zentralkommission Band XI, 1917, Wien, S. 109 ff.

Fridrich, Aloisius, Historye cudownych obrazów Najświętszej Maryj Panny w Polsce, Krakau, 1903—1908.

Greith, C., Die Deutsche Mystik im Predigerorden, Freiburg i. B., 1861.

Habicht, Victor Curt, Maria. Sacramentum artis, Oldenburg, 1926.

Halm, Ph. M. und Lill, G., Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München. Kataloge des B. N. M., Bd. XIII,1, große Ausgabe, Augsburg, 1924.

Hirn, Yrjö, The sacred shrine, London, 1912.

Joachim, Das Marienburger Treßlerbuch, Königsberg, 1896.

Josephi, Walter, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg, 1910.

Konrad von Würzburg, Goldene Schmiede, herausgegeben von Wilhelm Grimm, Berlin, 1840.

Krebs, Engelbert, Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 1. Bd. Freiburg i. B., 1909, S. 27—35.

Leisching, Julius, Figurale Holzplastik, Wien, 1908.

Münzenberger, E. F. A. und Beissel, St., Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Frankfurt a. M., 1895 ff.

Panofsky, Erwin, „Imago Pietatis“ Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig, 1927, S. 261—308.

Passarge, Walter, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft, I., Köln, 1924.

Perdrizet, Paul, La Vierge de Miséricorde, Bibliothèque des écoles françaises dAthènes et de Rome, Fasc. 101. Paris 1908.

Pinder, Wilhelm, Marienklage, Genius I, 1919, S. 201 ff,

Pinder, Wilhelm, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1920, S. 145 ff.

Pinder, Wilhelm, Die Deutsche Plastik, I., Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1924.

Sarrète, J., Iconographie Mariale. Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre. Lézignan (Aude) 1913.

Schué, Karl, Das Gnadenbitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 40. Bd. (Aachen 1918) S. 143—286.

Schultz, Alwin, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Wien, 1892.

Topogr. Böhmen = Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen, Prag, 1898 ff.

Vöge, Wilhelm, Die Deutschen Bildwerke . . . K. Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen, Band IV., Berlin 1910.

Voigt, Johannes, Geschichte Preußens von den ältesten Zeiten bis zum Untergange der Herrschaft des Deutschen Ordens, V. Band, die Zeit von . . . 1342 bis . . . 1393. Königsberg, 1832.

Wackernagel, Philipp, Das Deutsche Kirchenlied, Leipzig, 1864 ff.

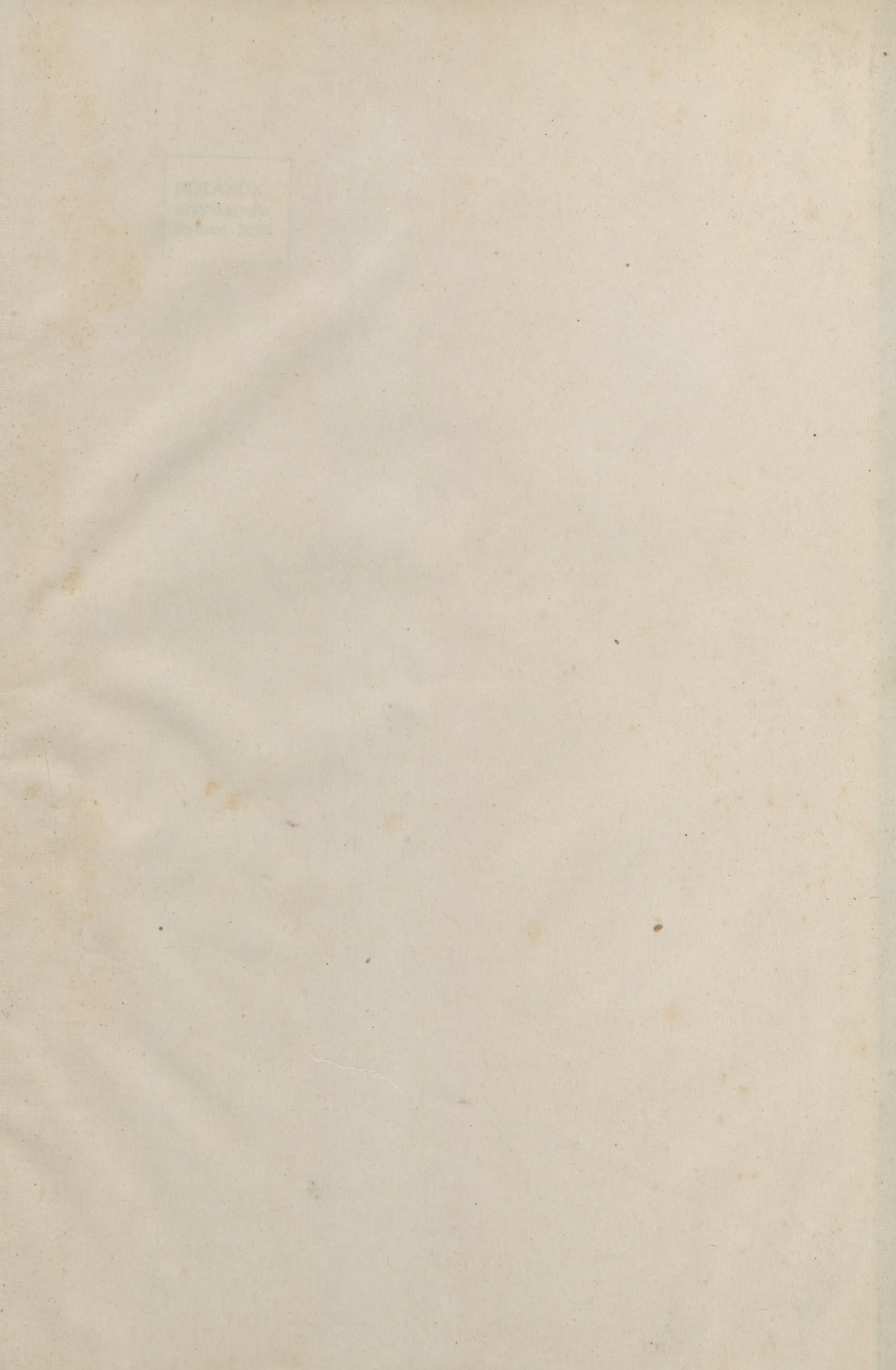
Wetzer und Welte, Kirchenlexikon Freiburg i. B. 1882—1903.

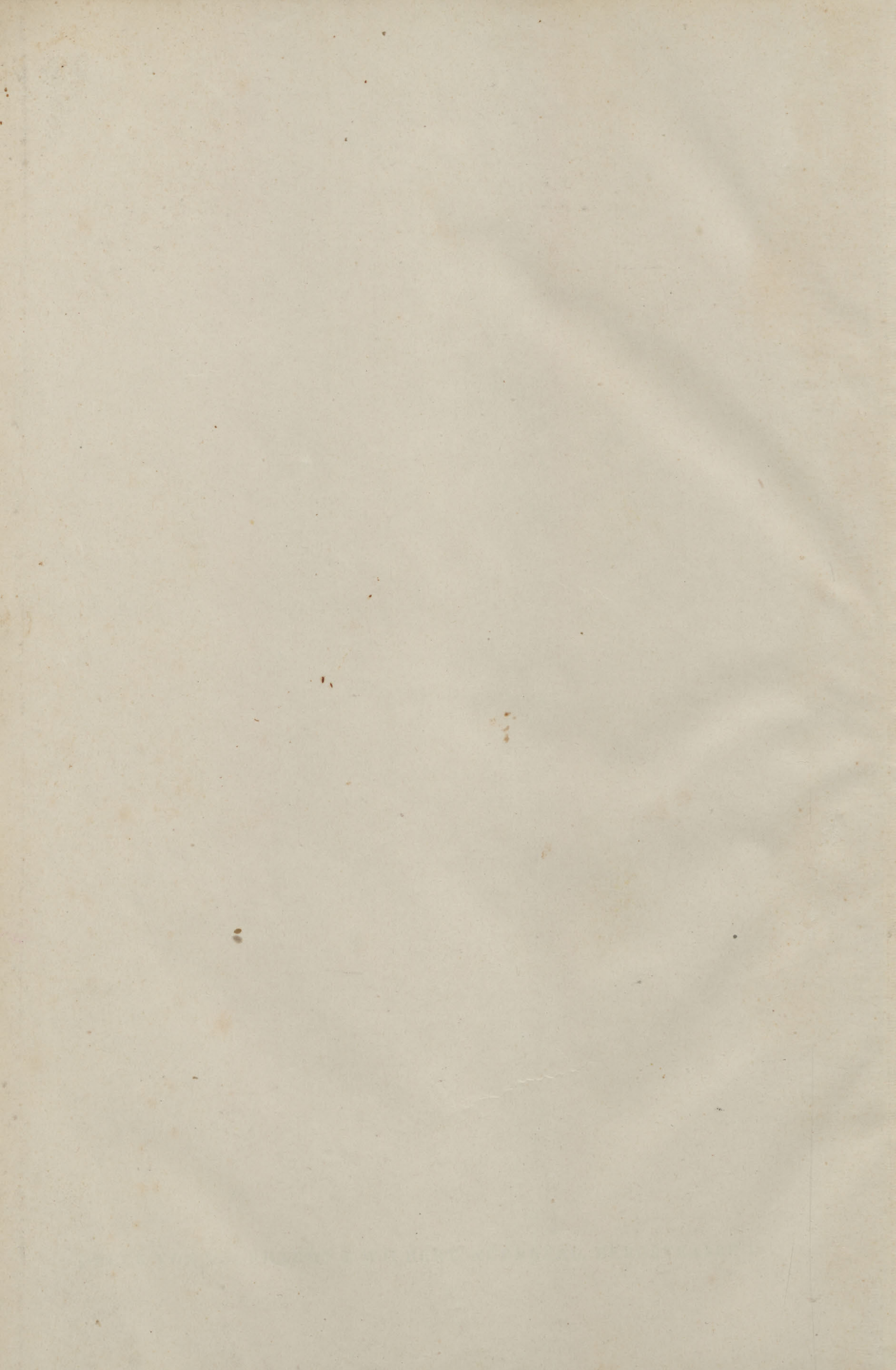
Wiese, Erich, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1923.





DRUCK VON VOLKHARDT & WILBERT, NÜRNBERG, BERGSTRASSE 15






BIBL
KD.299
nr inw. 362